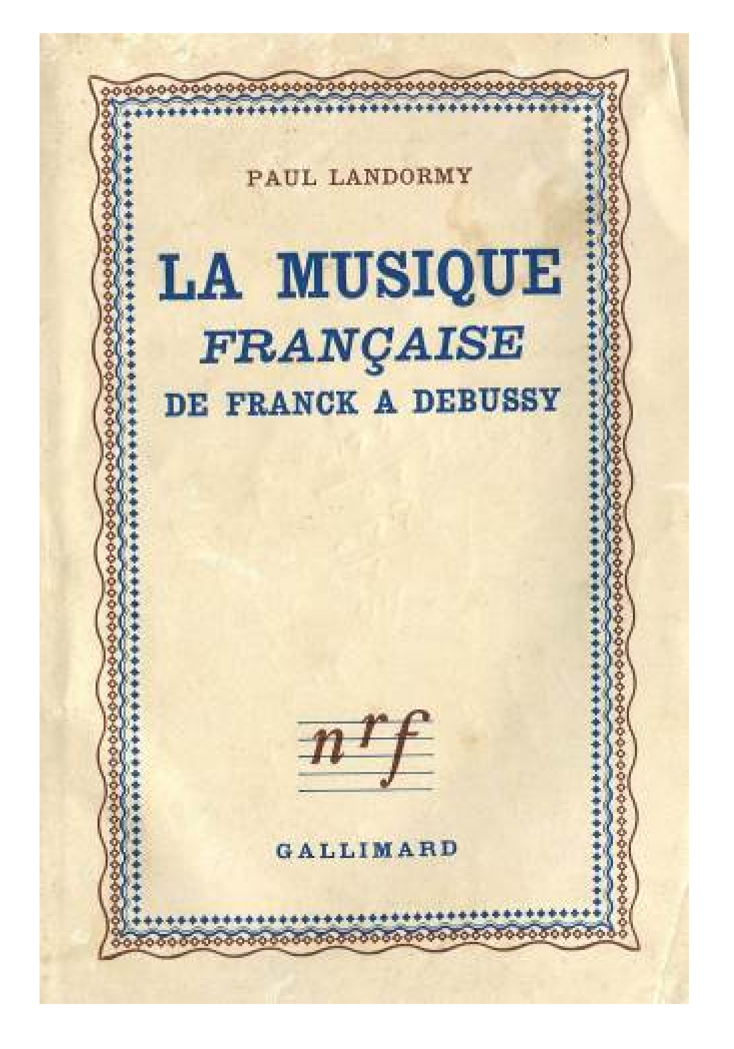


Paul Landormy

LA MUSIQUE FRANÇAISE
TOME II

DE FRANCK À DEBUSSY

(1943-1944)

Table des matières

CHAPITRE PREMIER

À LA RECHERCHE DE L'ESPRIT FRANÇAIS SAINT-SAËNS, LALO ET LA SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE

Même aux pires époques, l'esprit français ne s'est jamais perdu. Quand la musique de France était envahie par l'italianisme et par l'éclectisme, par ROSSINI et par MEYERBEER, la tradition nationale se trouvait maintenue par BOIELDIEU et par AUBER, – je ne dis pas par BERLIOZ, car s'il écrivait des chefs-d'œuvre, personne ne les écoutait. L'opéra – le grand opéra – et la symphonie restaient aux mains des étrangers. Nous n'étions chez nous que dans le domaine étroit de l'opéra-comique. Avec GOUNOD, avec son *Faust* notamment (1859), mais aussi avec *Roméo*, *Philémon*, *le Médecin malgré lui*, avec *Rédemption* et *Mors et Vita*, la France musicale commence à sortir de son demi-sommeil, à reprendre pied dans le grand art et à relever le ton de ses œuvres légères. Cependant il restait beaucoup à faire. Il s'agissait d'élever plus haut encore notre langage musical et de le détourner définitivement de l'usage si superficiel auquel on l'avait si longtemps limité. Il s'agissait de découvrir à nouveau les vertus propres de l'art français, de les cultiver, chacun à sa manière et dans sa direction propre. SAINT-SAËNS et CÉSAR FRANCK furent les initiateurs de ce grand effort dont la *Société Nationale de Musique* devint l'organe et qui aboutit à une floraison incomparable de chefs-d'œuvre. Parmi les auteurs de cette glorieuse production, citons tout de suite les plus célèbres et indiquons les orientations diverses que dans le sein de la musique française ils déterminèrent : VINCENT D'INDY, l'éloquence, – DEBUSSY, la fan-

taisie, – FAURÉ, la pureté. Et comptons BIZET de plus pour la couleur et le sens dramatique.

La *Société Nationale de Musique* fut fondée le 17 novembre 1871, sur l'initiative de Romain Bussine et de Camille Saint-Saëns, par un groupe de musiciens français, parmi lesquels César Franck, Édouard Lalo, Massenet, Bizet, Alexis de Castillon, Henri Duparc et Gabriel Fauré, avec cette devise : *Ars gallica*.

Le but de l'association se trouvait nettement défini par l'article 1er des statuts (dont la rédaction est attribuée à Castillon) : « Faire connaître les œuvres, éditées ou non, des compositeurs français faisant partie de la Société. Favoriser la production et la vulgarisation de toutes les œuvres musicales sérieuses. Encourager et mettre en lumière, autant que cela sera en son pouvoir, toutes les tentatives musicales, de quelque forme qu'elles soient, à la condition qu'elles laissent voir chez leurs auteurs des aspirations élevées et véritablement artistiques. »

Aux programmes des Concerts de la *Société Nationale* on relève les noms de César Franck, Castillon, Chausson, Duparc, Fauré, d'Indy, Lalo, Chabrier, Messager, Bréville, Bruneau, Chevillard, Lazzari, Pierné, Magnard, Ropartz, Savart, Camille Benoît, Boëllmann, Charles Bordes, de Serres, Bourgault-Ducoudray, Ch. Lefebvre, Paul Lacombe, Marty, Gigout, Coquard, Paul Vidal, Xavier Leroux, Guillaume Lekeu, Georges Hüe, les frères Hillemacher, Guilmant, de Wailly, Tiersot, Lacroix, Doret, Albeniz, etc. Tous les compositeurs français et même quelques étrangers se sont fait connaître par l'intermédiaire de la *Société Nationale*, jusqu'à Claude Debussy, dont le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, la *Damoiselle élue*, les *Proses lyriques*, le *Quatuor* furent donnés aux Concerts de la *Société* en première audition.

Une seule exception : Gustave Charpentier.

La *Société Nationale* fut le véritable berceau de la musique française renouvelée.

Elle donna sa première audition le 25 novembre 1871, avec le programme suivant :

1.	*Trio piano, violon et violoncelle* MM. Garcin, Jacquard, Franck.	CÉSAR FRANCK.
2.	*Deux mélodies* pour soprano Mme Berthe Banderali.	TH. DUBOIS.
3.	*Pièces pour piano dans le style ancien* M. C. Saint-Saëns.	ALEXIS DE CASTILLON.
4.	*Deux pièces pour violon* M. Garcin.	GARCIN.
5.	*Marche héroïque* (Réduction d'orchestre pour 2 pianos) MM. Fissot et Saint-Saëns.	C. SAINT-SAËNS.

Il est à noter que le premier initiateur d'un mouvement aussi important ait été ce Romain Bussine, professeur de chant au Conservatoire, amateur fervent de musique mais non point compositeur. On trouve ainsi quelquefois un zèle plus ardent pour les intérêts de l'art en dehors du cercle étroit des artistes créateurs, enfermés exclusivement dans le souci de leurs intérêts personnels. Le nom de Saint-Saëns ne vient ici qu'au second plan. Saint-Saëns n'a pas eu l'idée, l'idée féconde. Il a seulement contribué à la réaliser. Il semblait bien cependant désigné pour jouer le rôle auquel le destinait, d'autre part, la présidence de la Société, qui lui fut dévolue à côté de Romain Bussine. Cette Société devait en effet permettre à la musique symphonique et à la musique de chambre de reprendre en France le rang depuis longtemps abandonné. Or, c'est justement à la musique symphonique et à la musique de chambre que Saint-Saëns consacrait depuis longtemps ses efforts. Dans un pays où l'on ne goûtait alors que la musique de théâtre, où l'on ne concevait pas que l'on pût écouter d'autre musique que vocale, qu'une mu-

sique même fût possible en dehors de la scène, Saint-Saëns s'obstinait à écrire pour les instruments, ou bien alors il composait pour l'église. Dans sa jeunesse le théâtre ne l'attirait pas encore. Il donnait des concerts où, en dehors de ses propres œuvres, il jouait du Bach, du Haendel, du Mozart. Son aspect austère, son jeu un peu sec, le choix de ses auteurs, le ton même de ses compositions, tout contribuait à lui donner la réputation d'un musicien ennuyeux. Un symphoniste, c'était tout dire. Voilà le sot préjugé qu'il fallait combattre et vaincre. Mais Saint-Saëns n'avait pas l'étoffe d'un combattant. Il avait tout de même donné le bon exemple à ses confrères musiciens. Avant 1870, Saint-Saëns avait déjà composé : le *Quintette* piano et cordes (1855), la *Messe solennelle op.* 4 (1856), l'*Oratorio de Noël* (1858), œuvre charmante, d'une fraîcheur délicieuse ; 6 *duetti* pour harmonium et piano, *Horace op.* 10 (1860), scène dramatique bien froide, simple exercice de rhétorique ; l'exquis *Trio en fa* pour piano, violon et violoncelle *op.* 18 (1863), le *Psaume XVIII op.* 42 (1865), une *Sérénade op.* 15 pour piano, violon, violoncelle et orgue (1866), les *Noces de Prométhée op.* 19, cantate pour solo, chœur et orchestre (1867), un *Tantum ergo op.* 5 (1868).

En 1860, la *Gazette musicale* écrit : « Tout le monde vous dira que M. Saint-Saëns est un artiste sérieux, instruit ; mais nul ne vous jouera ses œuvres. Il y a comme cela, à Paris, une dizaine de jeunes musiciens dont chacun ne parle qu'avec une certaine gravité et que le public ne connaît pas et ne connaîtra peut-être jamais... Il y a dans les œuvres de M. Saint-Saëns des dissonances, des retards et des recherches de toutes sortes, une harmonie d'une sévère correction et d'une grande hardiesse ». M. Saint-Saëns était alors un « jeune », un « jeune » redoutable, dont les « dissonances » et les « retards » faisaient frémir. Il avait vraiment quelque chose de ce qu'il fallait pour prendre la tête d'un mouvement de rénovation de la musique française. Il avait surtout cette pensée que la musique de théâtre ne se suffit pas à elle-même, et que, si elle n'est soutenue par les fortes préparations de la musique pure, elle tombe vite dans le procédé,

dans le vide. Il croyait fermement que l'école française ne prendrait toute sa grandeur, même dans le drame lyrique, que si elle s'y préparait par de solides essais symphoniques et qu'elle rencontrerait peut-être l'occasion de ses chefs-d'œuvre les plus hauts en dehors même du théâtre.

C'étaient de fécondes pensées.

Mais il manquait à Saint-Saëns une qualité essentielle du chef : il n'attirait pas à lui, il ne possédait pas ce rayonnement d'âme qui fait les maîtres dans les écoles bien menées, celui d'un César Franck ou d'un Vincent d'Indy. Au contraire, c'était un homme d'un abord peu aimable et de mauvais caractère. Dès son enfance, il avait manifesté une humeur agressive. À 7 ans, il fut l'élève de piano de Stamaty. Comme il ne s'accordait pas toujours avec son professeur sur la façon d'interpréter les œuvres, il n'hésitait point à la discuter âprement. La leçon devenait terriblement orageuse. C'étaient, nous déclare-t-il lui-même, « des scènes épouvantables ».

J'ai connu Saint-Saëns vers 1892. Je le rencontrais alors dans deux maisons où l'on faisait beaucoup de musique et d'excellente, chez Georges Lambert, boulevard Saint-Germain, et chez Jules Griset, le chef de la Société chorale Sainbris. Ici et là se donnaient rendez-vous les meilleurs amateurs de Paris. J'entendis notamment chez Georges Lambert de parfaites exécutions de l'*Oratorio de Noël* et de *la Lyre et la Harpe* de Saint-Saëns, qui était l'ami de ces deux foyers d'art réputés et s'y montrait de temps en temps. Je me rappelle la pure voix de soprano de Mme Pauline Smith, qui faisait merveille dans l'air de la Colombe ; le beau mezzo de Mlle Thérèse Roger, si fine artiste, magnifique interprète des *Serres chaudes* de Chausson et de tous les Fauré ; je me rappelle le talent délicat de Mlle Texte (plus tard Mme Durand-Texte), le velouté des *piano* que le ténor Baudouin alliait si aisément à la puissance des *forte.* Griset lui-même était à l'occasion un baryton de premier ordre, quand il ne jouait pas du violoncelle en maître, ou ne conduisait pas

l’ensemble. Damade enfin apportait un timbre très savoureux dans les soli de basse. À tous ces amateurs-artistes, Saint-Saëns prodiguait, autant qu’il le savait faire, les amitiés, car il n’ignorait point tout ce que ces fervents interprètes pouvaient pour la diffusion de ses œuvres. Mais quoi qu’il fît, sa parole et son geste manquaient de véritable cordialité. Je le revois avec son front sévère et méditatif, son grand nez recourbé, sa bouche amère aux plis tombants ; j’entends sa voix zézayante et nasillarde et ses remarques si souvent désobligeantes. Un homme peu fait pour amener à lui les sympathies dont a nécessairement besoin le directeur d’un mouvement artistique.

En fait, Saint-Saëns ne savait pas se faire aimer. Il laissa César Franck, si bon, si généreux, si affectueusement dévoué à tous, prendre l’influence prépondérante dans cette *Société Nationale* où ce Belge n’était rien qu’un grand artiste, mais dont l’autorité s’imposait d’elle-même à tous sans aucune contrainte. Peu à peu Saint-Saëns se désintéressa de ses fonctions de président, et il saisit la première occasion qui s’offrit de s’en démettre. Elle s’offrit en 1886, lorsque Vincent d’Indy proposa d’introduire dans les programmes des auditions quelques œuvres classiques et étrangères. Bussine et Saint-Saëns se retirèrent aussitôt et César Franck prit la présidence qui lui fut immédiatement offerte. Ce ne fut pas la dernière crise que traversa la *Société Nationale*. Lorsque Vincent d’Indy succéda dans la présidence de la Société à son maître César Franck, on accusa la *Société Nationale* d’avoir des préférences pour certains musiciens et certaines musiques, de devenir une sorte de « petite chapelle », et une sourde hostilité grandit peu à peu contre elle de la part d’un groupe de dissidents qui, beaucoup plus tard, en 1909, organisèrent à leur tour, sous le titre de *Société Musicale Indépendante* (S.M.I.) un nouveau centre d’activité artistique. Le comité directeur de la S.M.I. fut ainsi constitué : Gabriel Fauré, président ; Louis Aubert, André Caplet, Roger Ducasse, Jean Huré, Charles Kœchlin, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Émile Vuillermoz. Mais durant la guerre 1914-1918, il y eut rapprochement entre les deux sociétés rivales, et le 5 avril 1917,

Gabriel Fauré signait la déclaration suivante : « Il ne s'agit pas de ressusciter la *Société Nationale*, mais d'affirmer son existence et sa vitalité. Dans les circonstances actuelles, la presque totalité des musiciens venant ou revenant à elle ont cédé au sentiment patriotique qui, en 1871, avait rassemblé tous les musiciens français. » Un comité directeur était composé, par acclamation, des noms suivants : Fauré, Bruneau, Debussy, Dukas, Duparc, d'Indy, Messager, et un conseil d'exécution élu comprenait Bachelet, Pierre de Bréville, Cohen, Casadesus, Erlanger, Georges Hüe, Marcel Labey, Max d'Ollone, Poueigh, Roussel, Samazeuilh. L'influence apaisante, conciliante, de Gabriel Fauré s'était manifestée là très heureusement.

À la mort de Gabriel Fauré, Vincent d'Indy demeura seul président de la *Société Nationale*. Quand il disparut à son tour en 1932, Gabriel Pierné lui succéda, et, en novembre 1937, fut remplacé par Pierre de Bréville, qui au mois de mars 1939 donnait sa démission, n'approuvant pas certaines réformes proposées par le Comité. C'est alors que Florent Schmitt accepta la présidence. Or, la guerre arriva, et la *Société Nationale* reste depuis en sommeil.

Mais revenons à Saint-Saëns, que nous avons quitté au moment où il abandonnait la *Société Nationale*. Il est peut-être à regretter qu'il n'ait pas pu ou su conserver la présidence de cette Société. Il eût fait l'unité dans l'École française. Mais, d'autre part, il n'eût point donné cette forte poussée dans le sens romantique à notre musique d'orchestre et notre musique de chambre qui résulta plus ou moins directement de l'influence franckiste et qui nous valut de si magnifiques chefs-d'œuvre.

Avec 1871 commence, dans la vie de Saint-Saëns, une période de production intense. En moins de dix ans, il donne les quatre *poèmes symphoniques*, la *Sonate* pour violoncelle et piano, le *Quatuor op.* 41, le *Psaume XVIII*, le 4e *Concerto, le Déluge, Samson et Dalila,* le *Requiem, la Lyre et la Harpe,* le *Septuor*.

Et le voici maintenant qui aborde le théâtre avec *la Princesse Jaune* (1872), *le Timbre d'argent* (1877), *Étienne Marcel* (1879), *Henry VIII* (1883), *Proserpine* (1887), *Ascanio* (1890), etc., etc.

Longtemps discuté, Saint-Saëns conquit peu à peu une réputation universelle, surtout à partir du moment où *Samson*, d'abord créé à Weimar en 1877, fut repris à l'Opéra de Paris en 1892. En Allemagne il est alors – sans doute à tort – considéré comme le plus grand des musiciens français. Comblé de tous les honneurs, il devient en France le musicien officiel.

*

Quoiqu'il ait renoncé assez tôt à la présidence de la *Société Nationale*, le rôle historique – considérable – de Saint-Saëns reste d'avoir amené la France à la musique symphonique.

La France, jusqu'alors, n'avait eu de musique symphonique que celle de Berlioz. Et certes ce n'est pas rien. Mais ce n'est pas à proprement parler la Symphonie au sens où l'entendaient Haydn et Mozart. Ce n'est pas la musique pure. C'est de la musique pittoresque, descriptive, qui subordonne son plan à une sorte de programme littéraire et qui annonce le poème symphonique de Liszt. Berlioz avait eu des précurseurs à la fin du XVIIIe siècle : Gossec, Lesueur, Méhul, Cherubini, Dalayrac, Berton, Catel : tous s'orientaient volontiers dans la même direction. Le génie français semblait étranger à la symphonie. Gounod avait bien écrit deux véritables symphonies, mais d'un caractère insuffisamment dominateur pour imposer aux Français un genre nouveau. C'est vraiment Saint-Saëns qui fonda en France une école de symphonistes, dont nous savons tout le brillant développement à la fin du XIXe siècle. L'influence parallèle de Lalo, dont nous parlerons bientôt, n'est pas négligeable en cette évolution. Mais enfin, c'est Saint-Saëns qui, par sa volonté continue et par la haute valeur de ses ouvrages, reste le véritable initiateur en cet ordre d'idées.

L'ouvrage le plus significatif de Saint-Saëns dans le domaine de la symphonie est la 3e *Symphonie,* la Symphonie avec orgue en *ut* mineur. Elle fut exécutée pour la première fois par la *Philharmonic Society* de Londres en juin 1885. À cette occasion, Saint-Saëns fit distribuer dans la salle une petite note où nous lisons : « L'auteur, pensant que le moment était venu, pour la symphonie, de bénéficier des progrès de l'instrumentation moderne, a établi son orchestre de la façon suivante : 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contre-basson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales, un orgue, un piano (sur lequel on joue tantôt à 2 mains, tantôt à 4 mains), 1 triangle, 1 paire de cymbales, une grosse caisse et le quatuor à cordes habituel. » Cette composition de l'orchestre symphonique, grande innovation en 1885, est devenue aujourd'hui normale.

Autre nouveauté : tout comme dans le 4e *Concerto* pour piano et dans la 1re *Sonate* piano et violon du même Saint-Saëns, la *Symphonie* en *ut* mineur n'est divisée qu'en 2 parties. On y retrouve cependant les 4 parties traditionnelles : *Allegro, Adagio, Scherzo, Finale,* mais enchaînées 2 par 2.

Autre indication importante : l'auteur a tâché d'éviter les innombrables reprises et répétitions « qui tendent, remarque-t-il, à disparaître de la musique instrumentale ». Excellente initiative.

Et voici maintenant les grandes lignes du développement de cette Symphonie :

Après quelques mesures d'*introduction* sur un motif lent et plaintif, la Symphonie commence par un *Allegro molto,* dont le thème en notes répétées reproduit le début du *Dies iræ* :



Ce premier thème rappelle le dessin d'accompagnement (en notes répétées également) du commencement de *l'Inachevée* de Schubert. Sentiment sombre des deux côtés, mais plus mystérieux chez Schubert.

La plainte de l'*introduction* reparaît par endroits au-dessus du 1er thème de l'*Allegro*.

Un 2e thème se distingue par un sentiment de plus grande tranquillité :



N'y a-t-il pas ici quelque lointain souvenir de Mendelssohn ? Puis commence un développement d'un travail extrêmement ingénieux et varié d'où nous détachons ce curieux morcellement du thème initial, présenté cette fois en *fa* majeur :



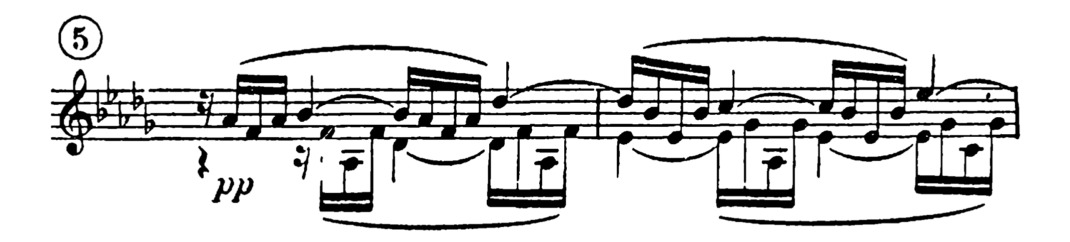
Nous songeons ici à Berlioz et à l'introduction de la Romance du *Roi de Thulé* dans *la Damnation*.

Des épisodes divers amènent un calme progressif et préparent ainsi l'*Adagio* qui s'enchaîne sans interruption à l'*Allegro* initial et dont le thème contemplatif est exposé par l'ensemble des violons, altos et violoncelles à l'unisson, soutenus par les accords de l'orgue :



Ce thème est ensuite repris par une clarinette, un cor et un trombone, accompagnés par les instruments à cordes divisés qui l'enveloppent d'une riche polyphonie.

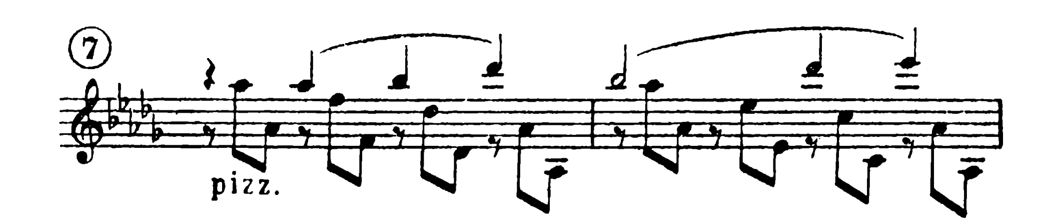
Intervient maintenant une variation du thème 1 en arabesques pour les violons seuls :



Alors on entend aux violoncelles et contrebasses pizzicato une déformation du 1er thème de l'*Allegro* morcelé à la Berlioz :



Tout cela ramène un vague sentiment d'agitation, que calme le retour du thème de l'*Adagio,* sur le rythme persistant du même thème morcelé :



Une *coda* d'un caractère mystique termine cette première partie dans les teintes les plus atténuées du *pianissimo.*

La 2e partie débute par un *Scherzo* dont le motif initial plein de joie et de fantaisie fait penser à du Chabrier – un peu plus sage :



Ce premier motif est immédiatement suivi d'une 3e transformation du thème initial du 1er mouvement :



Dès lors, un sentiment fantastique anime le *Scherzo* de plus en plus et se déclare franchement dans le *Presto,* où apparaissent, çà et là, rapides comme l'éclair, les arpèges et les gammes du piano, accompagnés par un rythme syncopé de l'orchestre.

Une phrase expressive interrompt ces badinages diaboliques :



À la reprise de l'*Allegro moderato* succède un second *Presto,* qui semble devoir être une répétition pure et simple du premier, mais soudain apparaît un nouveau thème grave, austère, et dont le caractère est tout l'opposé du fantastique :



Une lutte s'engage entre l'élément fantastique et l'élément grave et se termine par la défaite de l'élément inquiet et diabolique.

La nouvelle phrase s'élève aux sommets de l'orchestre, y planant comme dans l'azur d'un ciel purifié, et, après une vague réminiscence du thème initial du 1er mouvement, un *Maestoso* en *ut* majeur annonce le prochain triomphe de l'idée calme et élevée. Le thème initial du 1er mouvement complètement transformé est ensuite exposé par les instruments à cordes et le piano à 4 mains et repris par l'orgue avec toutes les forces de l'orchestre. Après quelques épisodes encore, une brillante coda conclut l'œuvre avec ampleur.

Œuvre d'une splendide architecture, forte leçon pour les successeurs de Saint-Saëns, mais œuvre froide, œuvre aussi trop souvent inspirée du souvenir des maîtres du passé (une fois seulement elle fait pressentir Chabrier). Œuvre qui n'émeut point et à laquelle je préfère infiniment des pages d'une construction moins savante, mais d'une inspiration plus personnelle et plus chaude ou plus douce.

*

Saint-Saëns, musicien, peintre, poète, philosophe, génie encyclopédique un peu à la Voltaire, écrit de la musique un peu à la Descartes, clairement déduite, logiquement ordonnée, fortement conçue, foncièrement classique. C'est l'artiste de la « forme ». Il se soucie peu de l'expression et ne la tient pas, en tout cas, pour l'essentiel de l'art. Bien écrire, avec correction, élégance, est tout pour lui. La beauté réside dans la ligne mélodique, l'enchaînement des harmonies, le choix des rythmes. L'émotion est extérieure au beau. Elle s'ajoute, comme aussi la couleur, la description, à la pure beauté musicale ; elle ne lui enlève rien, mais ne lui ajoute rien non plus. Et Saint-Saëns, dans un temps où il est de mode de mettre la musique au service d'une philosophie, d'une idée morale, d'une foi religieuse, dans le temps même de Richard Wagner et de César Franck, n'hésite

pas à proclamer sa doctrine de l'art pour l'art. Il y fallait un certain courage.

Dans son art, en somme, plus de raison que d'instinct, plus de talent que de génie. Du génie cependant, génie d'architecte éminent d'abord, mais aussi et surtout peut-être (on ne l'a pas assez remarqué) génie de mélodiste. Rappelez-vous la longue et belle phrase de Dalila : « Mon cœur s'ouvre à ta voix... » Rappelez-vous le *Prélude* du *Déluge*. La mélodie, parfois sèche, de Saint-Saëns, se développe d'autres fois avec une richesse, une abondance, une souplesse dignes des plus grands maîtres. On y découvre alors les tours et les retours, les trésors d'invention d'un J.-S. Bach ou d'un Haendel, peut-être d'un Liszt. C'est à considérer.

Ce que j'aime le plus de lui, ce n'est pas cette *Symphonie* en *ut* mineur avec orgue, qui me paraît bien pédante et parfois bien pompeuse, c'est le charmant *Trio* en *fa*, c'est l'*Oratorio de Noël*, c'est *la Lyre et la Harpe*, si harmonieux et purs, c'est la grandeur de *Samson*, le sentiment profond de l'air d'*Étienne Marcel :* « Tout est fini », la perfection d'*Henry VIII*, et son ballet, précieux chef-d'œuvre, la grâce et la douceur d'*Ascanio*.

Un don très rare : celui d'écrire des concertos qui ne sont pas ennuyeux, qui ne cessent de plaire par la magie de l'écriture et aussi par la couleur, par la saveur des timbres.

Il imite, il pastiche souvent avec une facilité inouïe et un peu déplorable. Mais c'est qu'une mémoire exceptionnelle a nourri son génie. Ne lui en veuillons pas. En cela il ressemble à Haendel.

Après tout, un de nos grands hommes dont nous ne glorifions pas suffisamment le souvenir, mais qui continuera certes de vivre dans l'Histoire[1].

Enfant débile, menacé de phtisie, homme maladif, luttant contre une nervosité excessive, il partagea sa vie entre la France et les pays méridionaux : l'Orient, l'Afrique, les Îles Canaries, toujours remuant, agité, d'humeur fantasque, et il mourut subitement à Alger le 10 décembre 1921, âgé de 86 ans. Il était né à Paris en 1835.

---

[1] Voir les pages qui lui sont consacrées dans *la Musique française après Debussy*.

ÉDOUARD LALO.

Il faut joindre le nom de Lalo à celui de Saint-Saëns parce que ces deux musiciens contribuèrent les premiers à donner à la musique symphonique en France la place qu'elle n'avait jamais possédée.

Le grand malheur d'Édouard Lalo (1823-1892) est d'avoir vécu à l'une des époques les plus ingrates de la musique française, à l'époque où Meyerbeer et Auber étaient rois, où le goût du public le portait exclusivement à applaudir un théâtre musical sans élévation et sans vérité. Toute l'existence de Lalo fut une lutte désespérée contre des conditions extérieures qui rendaient impossible le succès de ses plus beaux ouvrages.

Il partagea cette disgrâce avec César Franck (1822-1890) et Saint-Saëns (1835-1921), César Franck qui ne connut jamais la gloire, Saint-Saëns qui finit par l'atteindre parce qu'il était plus jeune et qu'il vécut plus vieux.

Berlioz, plus ancien qu'eux trois, – il était né en 1803 – arriva bien à rompre la barrière d'indifférence qui éloignait les Français d'alors de toute musique symphonique, mais ce ne furent que des victoires sans lendemain, victoires d'un jour, brillantes en apparence mais sans véritable réalité. Son nom fut célèbre de son temps, mais non comme celui d'un grand artiste, bien plutôt comme celui d'une sorte d'être bizarre, hétéroclite, de monstre, dont on prenait les manifestations en considération pour leur étrangeté même, sans les admirer, curieux météores qui éblouissaient sans toucher l'esprit ni le cœur. Berlioz mourut incompris, doutant de lui-même et de son œuvre (1869).

De 1830 à 1870, on peut dire que la France fut fermée à toute musique symphonique ou plus généralement à toute musique autre que d'un éclat purement extérieur. N'oublions pas

que même le *Faust* de Gounod (1859) fut jugé d'abord trop savant et sans mélodie.

Or Édouard Lalo, né à Lille le 27 janvier 1823, devait mener la plus grande partie de sa vie au cours de cette désastreuse période d'abaissement du goût français. Il en souffrit cruellement.

« Édouard Lalo naquit à Lille, nous dit son fils, l'éminent critique musical Pierre Lalo, d'une famille espagnole dont le sang était à peu près sans mélange. Sa mère s'appelait Wacquez ; et, lorsqu'on remonte de génération en génération, on trouve que les femmes entrées par mariage dans la famille Lalo portaient presque toutes des noms à consonance espagnole. » On sait en effet toutes les traces que la conquête espagnole a laissées en Flandre. Les soldats d'Espagne, amenés en Flandre par la guerre et demeurés là, furent naturellement d'abord traités en ennemis par les Flamands et prirent l'habitude de ne se marier qu'avec des filles de leur race. Il y avait tout de même des exceptions. Et Pierre Lalo ne nie pas qu'il y ait quelque mélange de sang flamand au sang espagnol qui coulait dans les veines de son père. Il ne pouvait en être autrement. Ces mélanges sont excellents pour les races, en ravivent la vitalité, en modifiant dans le sens d'une plus originale complexité les caractères ethniques, et ils ont produit, dans la race flamande en particulier, les plus heureux effets. Le Nord et le Midi se combinent ici en des synthèses savoureuses.

Selon Pierre Lalo, l'hérédité espagnole dominait dans la personne physique de son père : « De stature moyenne, mince et souple, les extrémités petites et sèches, les traits fins, le teint brun, les yeux et les cheveux noirs, l'air réservé et distant, il apparaissait plus Castillan que beaucoup d'habitants de la Vieille-Castille. » Mais, si son art révèle certaines affinités avec le ciel et la musique d'Espagne, il ne faudrait rien exagérer à cet égard. Car, comme le fait remarquer justement Paul Dukas, en forçant les choses, « on arriverait à trouver une couleur ibérique à

l'ouverture du *Roi d'Ys*, au *Concerto russe* ou à la *Rapsodie norvégienne* ». Et si Lalo a composé une *Symphonie espagnole,* ce fait s'explique tout aussi bien par son intimité avec le violoniste Sarasate que par des influences ataviques. Et puis l'auvergnat Chabrier n'a-t-il pas composé la rutilante *España* ?

La terre de Flandre, son ciel, son climat, les mœurs de ses habitants, voilà certes qui ne fut pas sans effet sur la constitution physique et morale des ancêtres de Lalo et de Lalo lui-même. Admettons qu'il tienne de lointaines origines un goût assez remarquablement méditerranéen, mais n'oublions pas non plus tout ce qu'il doit au sol natal, et la solidité, la plénitude, la franchise d'accent d'un art toujours admirablement équilibré.

L'attachement de la famille Lalo à sa patrie française se marque d'ailleurs par ce fait que Désiré Lalo, le père du compositeur, fut officier de la Grande Armée. Capitaine à 25 ans en 1813, il fut blessé trois fois à la bataille de Lützen et, comme il avait gardé néanmoins jusqu'à la fin le commandement de sa compagnie, il fut décoré pour action d'éclat de la main de l'Empereur sur le champ de bataille. Après l'Empire, il se retira à Lille, s'y maria, et il eut un fils, le futur auteur du *Roi d'Ys*.

Le petit Édouard manifesta de bonne heure de l'inclination pour la musique. Son père le destinait à la carrière des armes, mais ne voyait aucun inconvénient à ce qu'il s'occupât sérieusement de musique.

Ne nous étonnons donc pas que le jeune Lalo entre au Conservatoire de Lille, où il obtient un 1er prix de solfège en 1835, un 1er prix de violon en 1838. En même temps il prenait des leçons de composition avec un excellent professeur qu'il avait eu la bonne chance de rencontrer, le violoncelliste Baumann, qui, à Vienne, avait souvent fait sa partie à l'orchestre sous la direction de Beethoven dans l'exécution de ses immortelles symphonies. À une époque où on ne connaissait en France que la musique de théâtre, la musique d'opéra, Baumann initia Lalo à la musique

symphonique et à la musique de chambre et le munit d'une solide technique de composition.

Ce fut en réalité son seul maître.

Lalo compléta les fécondes leçons qu'il recevait de Baumann en étudiant de tout près assidûment les chefs-d'œuvre des grands musiciens. Il continua toute sa vie cette précieuse fréquentation.

Il s'en tenait à la lecture des partitions. « Car Lalo, nous dit son fils, ne joua jamais du piano, ne mit jamais les mains sur un clavier. Mais il lisait et relisait sans cesse ses maîtres préférés, et tous ceux qui furent ses familiers se le rappellent assis dans son grand fauteuil et tenant en main quelque partition de Mozart ou de Beethoven. »

Lalo avait commencé par étudier la musique sans autre intention que de devenir un bon amateur. Son père était loin de s'opposer à ce qu'il y consacrât beaucoup de temps. Mais un jour la vocation devint impérieuse. Lalo déclara qu'il voulait exercer professionnellement le métier de musicien. Le père – l'ancien officier de la Grande Armée – s'opposa violemment à ce projet. Le père et le fils avaient des caractères également inflexibles. Le conflit fut terrible. Si bien qu'à l'âge de 16 ans, Édouard Lalo quitta brusquement la maison paternelle et partit pour Paris, où, seul et sans ressources, il dut trouver les moyens de gagner sa vie en même temps que de cultiver son art.

Séparation cruelle dont souffrirent également le jeune Lalo et son père. Ils s'aimaient profondément l'un l'autre, mais ni l'un ni l'autre ne savait céder. « Édouard Lalo ne retourna à Lille que dix-sept ans après, lorsque son père mourant l'appela auprès de lui. »

Les années que l'apprenti compositeur vécut à Paris furent extrêmement difficiles, on l'imagine aisément. Il entra au Conservatoire dans la classe de Habeneck, mais n'y resta que six

mois. La maison lui déplaisait par le culte qu'on y vouait à Meyerbeer. Il étudia la composition avec Schulhof, puis avec Crèvecœur. Il lui fallait d'autre part gagner son pain. Il lutta courageusement contre la fortune et parvint au bout de quelque temps à se mettre à l'abri du besoin.

Il se mit à composer, d'abord quelques mélodies dans le goût de l'époque, *l'Adieu au désert* et *l'Ombre de Dieu* en 1848, *le Novice*, et six *Romances populaires* de Béranger en 1849, puis de la musique de chambre : deux *Trios* pour piano, violon et violoncelle, une *Sonate* pour violon et piano, un *Quatuor* à cordes, une *Sonate* pour violoncelle et piano, entre 1850 et 1855.

Mais la musique de chambre était justement une musique qu'on n'écoutait pas, une musique pour laquelle il n'y avait pas alors d'auditeurs.

Découragé, Lalo renonce pendant huit ou dix ans à rien écrire. Durant cette période, Lalo appartint comme alto à une société de musique de chambre alors réputée, le Quatuor Armingaud-Jacquard. Lalo était un violoniste et un altiste de premier ordre. Mais ce qu'il y a de curieux, c'est qu'en dehors des occasions où il devait tenir sa partie dans le Quatuor Armingaud-Jacquard, il n'aimait pas jouer du violon. Il n'en jouait jamais pour lui-même, pour son propre plaisir, et, du jour où il quittera le quatuor Armingaud, il n'ouvrira plus une seule fois sa boîte à violon. Mais il prit l'habitude qu'il conserva jusqu'à ses derniers jours, de réunir chez lui des amis tous les vendredis soir pour écouter de la musique de chambre. On interprétait les chefs-d'œuvre classiques ou bien l'on déchiffrait des œuvres nouvelles. Eugène Delacroix était un assidu de ces soirées. « Le lendemain des soirées où il avait ainsi entendu quelque ouvrage qui lui paraissait particulièrement intéressant, nous conte Pierre Lalo, Delacroix écrivait à Lalo ses impressions de la veille : il y avait entre autres un grand nombre de lettres fort cu-

rieuses sur Schumann. Cette correspondance est malheureusement perdue. »

Si Lalo ne trouvait point son plaisir à jouer pour lui-même du violon, son talent de violoniste lui fut précieux en tant que compositeur. Il lui permit en effet d'utiliser en connaissance de cause les ressources d'un instrument dont il n'ignorait pas un des secrets et qu'il sut faire valoir comme pas un quand il écrivit la partie de soliste d'une œuvre comme la *Symphonie espagnole* ou son quatuor à cordes ou ses partitions d'orchestre.

En 1867, Lalo épousa une de ses élèves, Mlle Bernier de Maligny, fille du général de ce nom, qui était alors chef d'état-major du gouvernement militaire de Paris. La belle voix de contralto de Mme Lalo fit souvent dans la suite applaudir au concert les œuvres de son mari.

Ce mariage eut des conséquences heureuses : Mlle de Maligny fit reprendre à Lalo le goût de la composition. N'oublions pas aussi que Mlle de Maligny était d'origine bretonne et vendéenne. Ce fut elle, sans doute, qui indiqua à Lalo le sujet du *Roi d'Ys* et lui fit connaître les vieilles chansons de Basse-Bretagne dont il utilisa si opportunément quelques thèmes dans son opéra. Mais n'anticipons pas.

En 1865, le gouverneur impérial ouvre un concours de musique dramatique dont le lauréat devait avoir son œuvre solennellement représentée. Lalo voulut profiter de l'occasion qui s'offrait à lui de forcer peut-être les portes de l'Opéra et d'atteindre le grand public.

Il se mit à l'ouvrage, et, sur un livret d'ailleurs médiocre, il composa la musique des 4 actes de *Fiesque*. Musique toute proche, pour le chant, des modèles donnés par Gluck ou par Mozart, et, pour l'orchestre, du style des quatuors et des symphonies classiques. C'était se condamner d'avance à l'insuccès. Le jugement du concours lui réserva une cruelle déception. Il fut classé troisième, derrière un certain Philippot et un certain Cor-

roby qui avaient écrit les partitions du *Magnifique* et de *la Coupe et les lèvres*. *Fiesque* ne fut jamais représenté. Lalo avait bien essayé de faire monter l'ouvrage à la Monnaie de Bruxelles, et la direction l'avait accepté, mais elle fit faillite au moment de le mettre en scène. *Fiesque* ne sera jamais joué.

Lalo avait en vain tenté de sortir de l'obscurité. À 45 ans, il demeurait un inconnu.

Nouveau découragement. Nouveau silence.

Mais voici enfin que l'horizon s'éclaire.

Après le désastre de 1870, la France se reprend. De tous côtés, dans le domaine de la musique comme ailleurs, des activités surgissent. Sous la présidence de Camille Saint-Saëns et de Bussine, nous l'avons dit, la *Société Nationale de Musique* se forme avec cette devise impérative : *Ars gallica*. Édouard Lalo en fut un des premiers adhérents. Dans ce milieu Lalo trouve un réconfort et un point d'appui pour un élan nouveau. Il se tourne alors vers le concert symphonique, et il écrit successivement ces œuvres remarquables qui s'intitulent *Divertissement* (1872), *Concerto de violon* (1872), *Symphonie espagnole* (1873), *Concerto de violoncelle* (1876), *Fantaisie norvégienne* pour violon (1880), *Rapsodie norvégienne* pour orchestre (1881), *Symphonie* en *sol* mineur (1885-86), *Concerto* en *ut* mineur pour piano et orchestre (1889). Tous ces ouvrages furent accueillis avec une grande faveur, surtout la *Symphonie espagnole*, qui se présenta comme un immense succès. Peu à peu la réputation de Lalo se répandait parmi les connaisseurs, mais elle se limitait strictement aux auditeurs, alors bien peu nombreux, des concerts : une élite. Le grand public, celui des théâtres, continuait d'ignorer Lalo, – public que le titre de « symphoniste » suffisait à faire fuir.

*

La *Symphonie espagnole,* qui ne cesse de se jouer dans les concerts du monde entier, est un concerto autant qu'une symphonie (du style le plus brillant et le plus coloré en même temps que d'une sensibilité frémissante).

Moins connue est sa *Symphonie* en *sol* mineur, qui est une pure symphonie dans la forme strictement classique, mais animée d'un bout à l'autre de cette ardeur passionnée si caractéristique de la musique de Lalo. On la néglige un peu trop.

En voici les éléments et le plan :

Après une courte introduction, le 1er mouvement débute par un thème saccadé où s'intercalent des douceurs chantantes tout à fait dans la manière de certaines pages du *Roi d'Ys* :



Un second thème purement mélodique dans la manière tendre fait immédiatement suite au premier et s'y oppose :

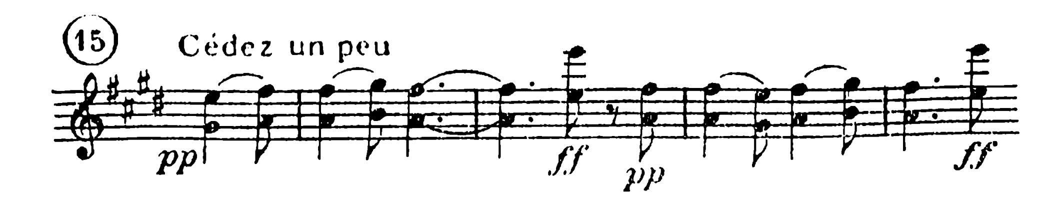


Et sur ces données séduisantes un premier morceau de symphonie se construit dans l'ordre tout à fait traditionnel.

Puis vient un rapide *Scherzo,* léger et fin à 6/8, qui débute ainsi :



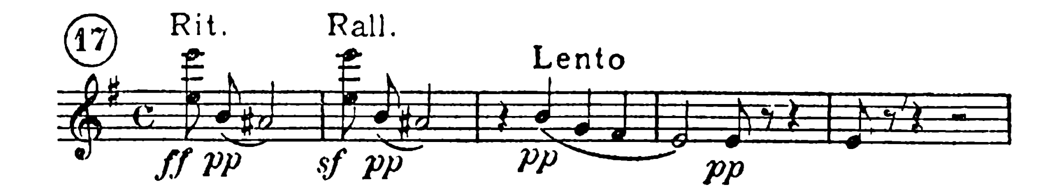
À ce 1er thème succède un 2e motif un peu retenu :



Un *Andantino* à 4 temps interrompt le *Scherzo*. C'est une sorte de plainte très douce, qui nous fait oublier un instant l'agitation précédente, mais annonce une sorte d'orage qui menace, en ramenant le rythme saccadé du 1er morceau :



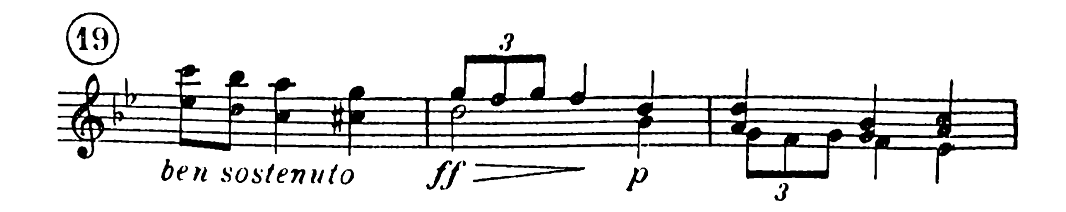
L'agitation reprend. Le *Scherzo* revient. Il court, il vole, puis brusquement s'arrête et conclut par un bref rappel du thème de l'*Andantino*.



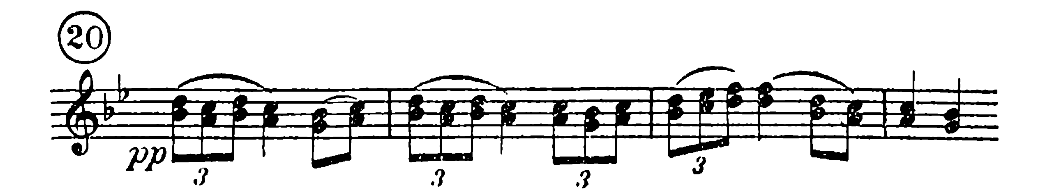
Le thème de l'*Adagio* est d'abord exposé à l'unisson, sans accompagnement par les instruments à cordes :



Ce thème est repris par la flûte solo accompagnée par les cordes et aboutit à la cadence que voici :



Les triolets qui viennent d'apparaître dans ces deux dernières mesures annoncent un nouveau motif qui n'est en somme qu'une dépendance du 1er thème :

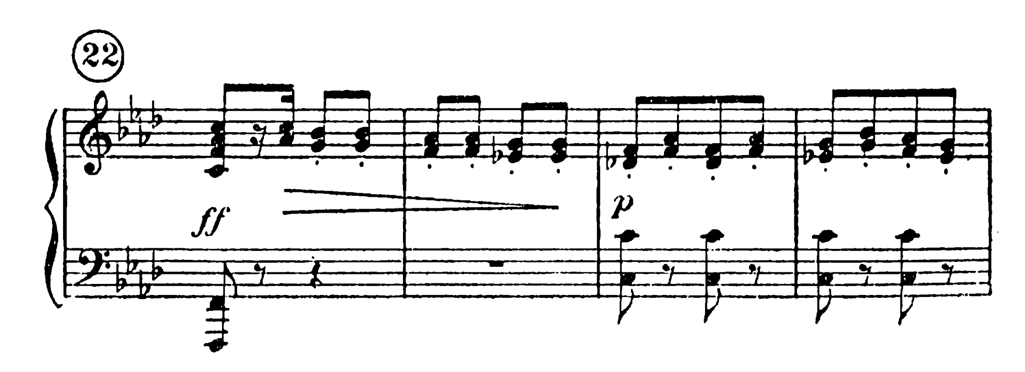


Une modulation en *si bémol* mineur introduit un nouveau motif :



Ce motif se développe et finit par ramener à son tour le thème initial, sur lequel l'auteur conclut.

Le *Finale* est une sorte de danse endiablée, un peu barbare, sur un thème voisin de celui qui précède un chœur du *Roi d'Ys* :

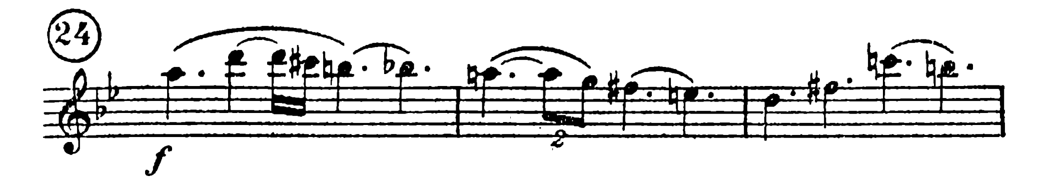


avec cette différence que dans la *Symphonie* la mesure est à 12/8 et que dans le *Roi d'Ys* elle est à 2/4, mais on retrouve des deux côtés les mêmes harmonies et notamment ce frottement si caractéristique de seconde mineure sur la basse d'une saveur si étrange. Voici le thème du *Finale* de la *Symphonie :*



Cette gaîté riche et mélangée de tristesse, elle n'est pas née sous le ciel de l'Italie ; elle semble évoquer bien plutôt le climat de Bretagne, ses hivers gris et ses coups de vent furieux parmi lesquels la joie veut tout de même se montrer parfois avec de grands éclats intermittents.

Une large phrase qui s'étend et se répand comme le flot montant sur les grèves sert d'intermède à cette fête campagnarde. C'est la grande voix de l'Océan :



Cette nouvelle phrase se développe de façon très imprévue avec des rejets qui s'éparpillent aux diverses parties, et elle finit par ramener le thème initial avec lequel elle se combine jusqu'à la brillante *coda* en toute force. Nous retrouvons ici Lalo avec son accent robuste, ses touches pittoresques et son feu intérieur si intense.

*

Le symphoniste qu'est Lalo se retrouve dans sa musique de théâtre et notamment dans son célèbre *Roi d'Ys*.

Des séjours fréquents qu'il faisait en Bretagne depuis son mariage, Lalo rapporta un jour l'idée d'écrire un opéra qui met-

trait en scène la légende du *Roi d'Ys*. Une première esquisse de la partition, plus tard profondément remaniée, était achevée en 1878. Tout de suite Lalo chercha un théâtre qui voulût bien lui promettre de représenter son œuvre. Il n'en trouva point. Pourtant Vaucorbeil, alors commissaire du Gouvernement auprès des théâtres subventionnés, avait recommandé chaleureusement l'ouvrage à la direction de l'Opéra. Or, justement voici Vaucorbeil qui est nommé directeur de notre première scène lyrique. Lalo se précipite dans son cabinet pour lui rappeler la bonne impression que lui avait laissée la lecture de la partition. Effet bien inattendu : Vaucorbeil refuse de représenter l'ouvrage, mais il a l'honnêteté de demander, en compensation, à Lalo de composer un ballet. Et il lui donne ainsi l'occasion d'écrire un chef-d'œuvre : *Namouna*.

Seulement il fallut aller vite : Vaucorbeil ne donnait qu'un délai de quatre mois à peine pour l'achèvement de la partition.

Lalo se mit au travail avec un courage, disons le mot : surhumain. Il travaillait quatorze heures par jour. À ce régime, il devait, avant d'aboutir, succomber à la fatigue dans des conditions dramatiques que nous laissons à lui-même le soin de rapporter. Dans une lettre adressée au critique Adolphe Jullien, il écrit en effet ceci : « C'est le 25 juillet 81 que l'Opéra m'a remis le libretto de *Namouna*. Acculée par son cahier des charges, la direction m'a signifié que j'eusse à remettre ma partition entièrement terminée fin novembre au plus tard. On me donnait donc quatre mois pour faire ce travail colossal. Ceux qui ont dit que j'avais composé *Namouna* lentement en ont menti. Saint-Saëns, qui est celui de nous qui écrit le plus vite, m'a dit après ma maladie que jamais il n'aurait accepté un pareil travail de galérien. Bref, ma santé, parfaitement équilibrée jusqu'alors, m'avait fait espérer que j'accomplirais sans accident ce tour de force. Le 10 décembre, j'étais arrivé presque à la fin de mon travail, puisqu'il ne me restait à faire que l'orchestration des deux dernières scènes que Gounod a achevée. » (Gounod s'était en effet offert avec un noble désintéressement à terminer la tâche de

son ami.) « Cela faisait donc un retard de six jours sur le délai qu'on m'avait fixé... C'est dans la nuit du 16 décembre que j'ai été frappé d'une congestion. Le lendemain, le triumvirat T.B.H. – (ne livrons pas le secret de ces initiales : trois noms réputés en verraient leur honneur singulièrement terni) – le triumvirat T.B.H., tombant comme trois vautours sur une façon de cadavre, a voulu se débarrasser de *Namouna* pour la remplacer immédiatement par *Françoise – Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas. L'Opéra, cédant à la volonté du triumvirat, y consentait. C'est-à-dire qu'après m'avoir imposé un travail forcené qui avait failli me tuer, on voulait rejeter *Namouna* à la fin de mai afin de donner sa place à la vieille *Françoise.* Mais je n'étais pas mort et je l'ai fait bien voir. J'ai envoyé une plainte énergique au Ministre des Arts, M. Antonin Proust, qui a immédiatement adressé à l'Opéra l'*ordre* de me donner un délai de vingt jours afin de conserver la place qui m'était due et à laquelle *Françoise* n'avait aucun droit. – Vous devez comprendre la colère de la coterie. Moi, chétif, j'osais barrer la route au directeur du Conservatoire, au lieu de lui dire humblement : Après vous, monseigneur ! – Je n'ignorais pas que j'exposais *Namouna* à toutes les rancunes qui se sont donné carrière après la représentation. Mais je ne regrette rien, et je recommencerais demain à me jeter à la tête de ces gens qui ne sont puissants que par la platitude et la couardise des artistes. » Quel caractère inflexible et quel courage, même dans l'anxiété d'une attaque bien inquiétante d'hémiplégie !

Dès avant la première représentation, *Namouna* fut en butte à toutes sortes d'hostilités.

Le corps de ballet jugeait la musique de Lalo incompréhensible et surtout indansable. Il mettait la plus mauvaise volonté à répéter ses pas.

Mlle Sangalli fut désignée pour créer le rôle de Namouna. Au 1er acte, elle devait fumer une cigarette en dansant. Petitpa avait réglé cette scène le plus spirituellement du monde. Mais le

directeur de l'Opéra intervint. Il voulait supprimer cette cigarette : il craignait les risques d'incendie (!).

D'autre part, le chorégraphe Mérante soutenait que fumer une cigarette en dansant était un jeu de scène qui constituait sa propriété et dont il avait déjà usé dans une de ses productions. Il menaçait d'intenter à l'Opéra un procès en contrefaçon.

Discussions interminables.

On finit par laisser Sangalli rouler une cigarette sans la fumer.

Voilà à quelles niaiseries on perdait son temps.

Autre histoire : À l'une des répétitions, Sangalli se blesse légèrement au pied. Aussitôt on répand partout le bruit que *Namouna* ne sera pas jouée. Mais Sangalli affirme farouchement : « Je répéterai *Namouna* samedi 4 mars ; et le lundi 6 je danserai, ou je serai morte. »

Autre histoire encore : Quinze jours *avant* que l'œuvre ne parût sur la scène, le propriétaire d'un journal musical avait eu l'audace et la malhonnêteté de publier les lignes suivantes : « *Namouna*, le ballet tant de fois remis, a enfin vu le feu de la rampe. Succès estimable, c'était prévu. On cite pourtant quelques heureux motifs. Attendons pour porter un jugement. » – « C'était prévu » surtout est admirable.

La première représentation de *Namouna* eut enfin lieu le 6 mars 1882. Magnifique ouvrage, plein de vie, de couleur, d'esprit. Les véritables musiciens l'applaudirent. Mais les abonnés de l'Opéra ne voulaient pas l'écouter. Ils affectaient une attitude distraite. Ils causaient, se levaient, lorgnaient les loges, tournaient le dos à la scène. Durant un entr'acte, apercevant Léo Delibes, l'auteur de *Coppélia* et de *Sylvia*, à un fauteuil de balcon, ils lui firent, par manière de protestation, une ovation injurieuse pour Lalo.

Namouna ne donna que peu de représentations. Ce n'est pas que l'attitude du vrai public fût précisément défavorable. Mais les abonnés, les terribles et tout-puissants abonnés, ne voulaient décidément pas de cet ouvrage. Et la direction gardait rancune à Lalo de l'intervention du Ministère des Beaux-Arts qu'il avait réclamée pour faire passer *Namouna* à son tour. Alors le ballet fut retiré de l'affiche. Lalo protesta. Le directeur donna de mauvaises raisons, entre autres que l'œuvre ne faisait pas d'argent. Lalo se renseigna par l'agence Roger, chargée des droits d'auteurs, et il apprit que les recettes avaient suivi une courbe ascendante qui s'était élevée jusqu'à 19.000 et 19.500 francs. Il crut naïvement que l'Opéra subissait des pertes sérieuses quand les recettes n'atteignaient que 19.000 francs. Or le hasard lui fit rencontrer l'éditeur Durand et il lui demanda s'il était satisfait des résultats d'argent obtenus par *Henry VIII* de Saint-Saëns. « Le résultat est superbe, lui répondit Durand, Vaucorbeil me disait hier qu'il était enchanté, *Henry VIII* ayant fait la veille 19.000 francs. »

Lalo fut édifié sur la bonne foi du directeur de l'Opéra.

Les malheurs de *Namouna* n'étaient pas terminés. Certains confrères, membres de l'Académie des Beaux-Arts, cherchèrent généreusement un moyen de le consoler de son échec. Reyer, Saint-Saëns et Massenet voulurent lui faire attribuer le prix Mombinne, destiné, en principe, à récompenser tous les deux ans le meilleur opéra-comique récemment représenté, mais aussi, à la rigueur, un ouvrage d'un autre ordre. L'Académie au complet ne ratifia pas la proposition des trois amis de Lalo.

Puisque je viens de parler du prix Mombinne, c'est l'occasion d'ouvrir ici une parenthèse et de conter une histoire assez curieuse. Il faut savoir que ce prix fut fondé *sans que le fondateur en ait jamais rien su*. Voici comment : Mombinne, en son vivant caissier dans une maison de finance, par un scrupule de probité tout à fait exceptionnel, légua en mourant 30.000 francs à ses anciens patrons pour le cas très improbable où l'on

découvrirait quelque erreur involontaire dans les comptes de sa longue carrière. On n'en trouva aucune. Ses patrons étaient très embarrassés. Mombinne n'avait aucun héritier direct. À qui remettre cet argent ? Les patrons se souvinrent que Mombinne était un fervent de la salle Favart, et ils eurent l'idée d'offrir les 30.000 francs à l'Académie des Beaux-Arts pour récompenser tous les deux ans le meilleur opéra-comique joué pendant les deux années écoulées. Par la suite, et fort justement, quoiqu'il ne s'agît pas d'un opéra-comique, le prix Mombinne devait être décerné à Lalo pour son *Roi d'Ys*.

Revenons à *Namouna*.

Une première compensation à son échec fut donnée à Lalo par son ami Lamoureux qui, lorsqu'il eut fondé ses Concerts du dimanche, se hâta d'y faire une place à deux *Suites d'orchestre* que Lalo avait tirées de son ballet.

Lalo s'était en effet remis au travail. Son attaque de paralysie avait laissé des traces ; mais enfin, à moitié remis des atteintes du mal, courageusement il vivait et il composait. C'est alors qu'il mit sur pied le *Concerto russe* pour violon et orchestre (1883), la *Symphonie en sol mineur* (1885-86) et le *Concerto en ut mineur* pour piano et orchestre (1889).

Et puis il revint à son *Roi d'Ys*, dont il modifia la première esquisse, notamment par la suppression, au second tableau du 2e acte, d'une scène qui montrait les soldats de Karnac changés en pierres par Corentin.

« Une des légendes les plus répandues en Bretagne, écrit Ernest Renan, est celle d'une prétendue ville d'Ys qui, à une époque inconnue, aurait été engloutie par la mer. On montre, à divers endroits de la côte (notamment près de Douarnenez), l'emplacement de cette cité fabuleuse, et les pêcheurs vous en font d'étranges récits. Les jours de tempête, assurent-ils, on voit, dans le creux des vagues, le sommet des flèches de ses

églises. Les jours de calme, on entend monter de l'abîme le son des cloches modulant l'hymne du jour. »

Édouard Blau est l'auteur du livret que suit la musique de Lalo. Édouard Blau imagine que les deux filles du roi d'Ys, Rozenn et Margared, aiment d'un même amour profond le vaillant guerrier, chef des armées du roi, Mylio. Mais Rozenn seule est aimée, et Margared, pour se venger d'être dédaignée, ouvre les écluses protectrices : la mer envahit la ville et la noierait dans ses flots ; mais saint Corentin intervient pour sauver le roi d'Ys et son peuple, Rozenn et Mylio. Margared, de désespoir, se jette dans la mer.

Dès 1876 (14 novembre), l'ouverture du *Roi d'Ys* avait été jouée en première audition aux Concerts Pasdeloup.

Le 29 avril de la même année, le baryton Maunoury avait chanté à la *Société Nationale* un air extrait de la partition et baptisé pour la circonstance *Veille de Combat*. Et en 1880, Mme Édouard Lalo et Mme Fuchs interprétaient à la même *Société Nationale* le charmant duo de Margared et de Rozenn.

Mais il fallut attendre le 7 mai 1888 pour que, après bien des démarches, des luttes pénibles, toutes sortes de traverses et des études orageuses, le *Roi d'Ys* fût enfin représenté sur la scène de l'Opéra-Comique. Un directeur novice mais entreprenant, Paravey, avait tenté l'aventure que tant de ses confrères avaient jugée périlleuse. Mais cet accueillant directeur était assez piètre organisateur. La mise en scène qu'il avait établie était très défectueuse. Et puis, pour cette « première » sensationnelle, Paravey avait lancé de tous côtés des invitations. Il n'avait oublié qu'une chose, c'était de faire numéroter les places. Près de 3.500 personnes se présentèrent pour occuper une salle qui n'en pouvait contenir que 2.000. Ce fut une cohue épouvantable. On se fâchait, on se battait ; tout le monde était de très mauvaise humeur. Le premier acte n'eut qu'un succès douteux. Mais dès le 2e acte se déchaîna un tumultueux enthousiasme. L'air de Rozenn fut trissé. Presque tous les morceaux furent bis-

sés. C'était un triomphe tout à fait extraordinaire, assuré d'ailleurs par des artistes de tout premier ordre : le délicieux ténor Talazac, le puissant baryton Bouvet, Cobalet, Fournets, Blanche Deschamps (plus tard Mme Deschamps-Jéhin) et l'exquise Simonnet. Danbé conduisait l'orchestre. L'œuvre commença sa magnifique carrière par 60 représentations en un an. En 1902, elle fut reprise avec une nouvelle mise en scène d'Albert Carré. Depuis peu elle est passée au répertoire de l'Opéra.

Dans une lettre qu'il adressait le 19 mai 1888 à Adolphe Jullien, Lalo s'est très modestement défendu d'avoir voulu écrire un drame lyrique à la façon de Wagner, un drame longuement développé, bourré de leit-motiv. Il n'eut l'intention que d'écrire un simple opéra fait de morceaux courts, de façon à précipiter l'action dramatique, ces morceaux eux-mêmes construits sur des motifs très faciles à saisir, d'un dessin mélodique très net, souvent d'origine populaire. Mais dans cette forme si peu recherchée, il a écrit une partition qui est tout de même d'un musicien très original par son harmonie, sa couleur, son orchestration, une partition extrêmement poétique et toute parfumée des senteurs de la mer, du goémon et des algues, de la lande aussi, et enveloppée de la grande mélancolie bretonne. Le rôle de Rozenn surtout est une merveille de naïveté, de fraîcheur, de tendresse. Simonnet le disait et le jouait divinement, à la création. Aujourd'hui on y cherche beaucoup trop l'effet, on appuie des intentions qu'il faudrait à peine indiquer.

Partition concise et forte, nerveuse et puissante quand il le faut, mais aussi d'une délicieuse tendresse, d'une tendresse à la fois délicate et prenante, d'une émotion dont la rare qualité pénètre doucement le cœur. Un chef-d'œuvre de sensibilité bien française.

Édouard Lalo écrivit encore la musique de *Néron*, pantomime donnée à l'Hippodrome le 28 mars 1891, et le premier

acte d’un nouvel opéra, *la Jacquerie*, qui fut terminé par Arthur Coquard.

Mais son destin était rempli, *le Roi d’Ys* lui avait enfin donné la victoire qui lui était due.

La cruelle maladie qui minait le grand musicien, après bien des souffrances héroïquement supportées, l’emporta le 23 avril 1892.

Il laissait derrière lui des chefs-d’œuvre, et, outre ce si complet et si divers *Roi d’Ys*, ses ouvrages symphoniques par lesquels il annonce une ère nouvelle dans la musique française et au premier rang desquels brille du plus vif éclat la *Symphonie espagnole*.

CHAPITRE II

CÉSAR FRANCK ET L'ÉCOLE FRANCKISTE

Bien que César Franck ait fini par se faire naturaliser français, nous ne pouvons enlever à la Belgique la gloire de sa naissance. César Franck est en effet né à Liège le 10 décembre 1822. C'est le plus grand musicien belge moderne, de cette Belgique qui a compté tant d'illustres compositeurs dans le passé, quand ce ne seraient que le puissant Roland de Lassus au XVIe siècle et le charmant Grétry au XVIIIe.

Mais il est impossible de ne pas citer le nom de César Franck quand on fait l'histoire de l'école française dans le dernier tiers du XIXe siècle, et même de ne pas le compter comme le chef de cette école.

Il fut du moins le grand artiste autour duquel on se rallia à partir de 1871, dont on admira et dont on imita d'abord l'exemple, quitte à prendre ensuite les directions les plus diverses.

À la considérer du dehors, la vie de César Franck ne fut pas heureuse, ou du moins fut traversée de mille contrariétés. Mais il avait du courage et de la bonne humeur. Il se maintenait toujours au-dessus de sa destinée.

Son père était un homme dur et autoritaire.

Il exerçait la profession de banquier, – petit banquier.

Il voulut faire de son fils un musicien.

À 11 ans, César, sous la conduite de son père, entreprenait une tournée de concerts en Belgique : il était déjà bon pianiste.

À 12 ans, il avait terminé ses études à l'École de musique de sa ville natale, et, en 1835, son père vient s'installer à Paris, où il veut que César continue de s'instruire.

D'après des renseignements recueillis par Maurice Emmanuel auprès de Mlle Cécile Boutet de Monvel, il paraît que ce pauvre César Franck avait un père plus terrible encore qu'on ne l'imaginait. Voici en effet ce qui se passait. De bonne heure, pour gagner un peu d'argent, César donnait des leçons de piano. Or ce père impitoyable calculait exactement le temps que son fils devait mettre à franchir les distances qui séparaient les domiciles de ses différentes élèves, tellement il avait peur que César ne gaspillât des instants précieux... En dehors des heures consacrées aux leçons, le jeune homme devait travailler son piano sans arrêt – son piano, et non pas la composition. Composer ne rapporte guère. Faire métier de virtuose, à la bonne heure. Voilà qui peut enrichir son homme. Et quand son fils regimbait : « Si vous n'obéissez pas, disait le père, c'est votre mère qui en pâtira ! »

César-Auguste obéissait.

C'était le fils le plus docile et par instinct et par volonté. Il avait un haut sentiment de son devoir.

Il n'était pas pieux. Il ne pratiquait guère sa religion dont il interprétait très librement les dogmes et les prescriptions. Mais il fut très profondément chrétien, « un vrai, un pur disciple du Christ », et l'Évangile régla de bonne heure la conduite de sa vie.

Un croyant, un croyant très libre, mais non pas un penseur. On sait que l'éducation littéraire de Franck fut très négligée. Il lui en coûta cher. C'est ainsi qu'il accepta le déplorable poème des *Béatitudes,* sans s'apercevoir de l'affreuse qualité du style. On sait aussi que la *Critique de la Raison pure* de Kant passait

pour un de ses livres favoris. J'avoue que sur ce point je suis un peu sceptique. Il ne suffit pas d'avoir l'esprit philosophique pour aborder un tel ouvrage. Il faut avoir un long entraînement à la dialectique des idées pures. Il n'est pas de livre plus difficile à lire. D'autant qu'il est écrit dans un langage technique très spécial. Je doute que César Franck possédât les connaissances nécessaires pour suivre la pensée de Kant. S'il eût été un tel philosophe, Franck l'aurait manifesté d'autres façons, et rien de ce que l'on rapporte de ses conversations ne nous le fait croire.

Non, Franck n'est pas un philosophe. Il semblait même, dirons-nous, manquer d'esprit et avoir la pensée un peu courte... Un bon bourgeois de son temps.

Il adorait Offenbach et allait rire aux Bouffes. Nous ne le lui reprochons pas. Mais voilà qui est un peu inattendu de l'auteur des *Béatitudes.*

Il avait des « simplicités » délicieuses. Un jour, le marquis de Freycinet l'aborde. Il répond à peine à son salut. Et voyant l'étonnement de son interlocuteur, il explique : « Venez avec moi, à Sainte-Clotilde, *et ne me parlez pas !* J'ai entendu cette nuit des choses célestes et je ne veux pas les oublier. »

Voici une petite histoire qui dépeint encore très bien l'homme tout uni que paraissait être Franck : à un concert, Franck jouait *Prélude*, *Fugue* et *Variations.* Enthousiasme du public, qui veut bisser le *Prélude.* Sans s'arrêter, l'auteur qui tenait à « enchaîner » la *Fugue*, répond aux acclamations : « Merci, mais... tout à l'heure ! » Et il « enchaîna ».

*

Donc, sous la contrainte de son père, César-Auguste passait de longues heures à l'étude du piano. Il réussit cependant à se préparer en même temps au métier de compositeur, sous la direction de Reicha.

Reicha (1770-1836) était un Tchèque germanisé. Il possédait une admirable science du contrepoint. C'était aussi un esprit cultivé et il avait le goût des idées générales. Il « s'imposa », à tel point au Conservatoire de Paris (où Louis XVIII avait créé pour lui en 1818 une classe de contrepoint) que des hommes comme Baillot, Rode, Habeneck et bien d'autres artistes réputés, vinrent suivre ses cours. Il enseignait la fugue comme pas un et la concevait sous des aspects divers au lieu de l'enfermer, comme Cherubini, dans des cadres de fer. Il préconisait l'emploi des anciens modes, l'étude des « chansons nationales ». Il souhaitait la résurrection du quart de ton. Il invoquait au besoin Aristote et Kant pour justifier ses opinions. Il témoignait de la plus grande liberté et de la plus grande ouverture d'esprit.

Franck avait 13 ans lorsqu'il prit ses premières leçons avec Reicha, et il lui doit sans doute, en partie, son goût de la polyphonie, son art du contrepoint, du canon, de la fugue, son indépendance dans l'écriture harmonique, son goût des modulations fréquentes et aux tons éloignés, son amour des belles architectures, des vastes symétries.

Franck n'eut Reicha pour maître que quelques mois. Mais lorsqu'il passa dans les classes de Leborne et de Benoist, il continua de subir l'influence de Reicha. Car ses nouveaux maîtres, pleins d'admiration pour leur savant collègue, recommandaient l'étude de ses ouvrages théoriques.

D'autre part, Franck connut de très bonne heure l'œuvre de Beethoven, et ce fut pour lui le plus précieux des enseignements. Il écoutait les neuf symphonies, jouées par l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire sous la direction de Habeneck comme elles ne l'étaient alors nulle part en Europe. On sait l'admiration de Richard Wagner pour ces exécutions. Dès son premier Concert, le 9 mars 1828, la Société avait inscrit à son programme la *Symphonie héroïque,* le *Benedictus* de la *Messe en ré,* le *Concerto* de piano en *ut* mineur, le *Concerto* de

violon, le *Quatuor* de *Fidelio* et un fragment du *Christ au mont des Oliviers*. C'est quelque chose !

Liszt ne fut pas non plus sans influer sur Franck. Franck avait un culte pour le créateur du *poème symphonique :* « Liszt, disait-il, est la plus riche imagination musicale de notre temps. Ses ouvrages sont, au piano comme à l'orchestre, une mine de trésors mélodiques, et harmoniques ; son *Faust* est le plus beau de tous ceux qu'on a pu écrire... »

C'est en 1837 que César Franck entre dans la classe de Leborne pour la composition et dans celle de Zimmermann pour le piano. La même année il remporte un 1er accessit de fugue et en 1838 un « grand prix d'honneur de piano ». Il n'avait que 16 ans.

Ce « grand prix d'honneur » lui fut décerné dans des circonstances assez particulières. Voici comment : le jeune Franck avait d'abord exécuté d'une façon remarquable le *Concerto* en *la mineur* de Hummel. Et puis, quand était venu le tour de l'épreuve de « lecture à vue », ne s'était-il pas avisé de transposer à la tierce inférieure le morceau à déchiffrer et de le jouer ainsi sans une faute ni une hésitation ?

Voilà qui n'était pas prévu au règlement du Concours, et le vieux Cherubini, alors directeur du Conservatoire, jugea cette hardiesse très irrévérencieuse, si bien que, avec son esprit très formaliste, il se refusa absolument à attribuer au jeune pianiste un premier prix cependant bien mérité. Mais il proposa, en revanche, au jury de décerner au téméraire petit musicien une récompense spéciale, hors concours, qu'il dénomma « grand prix d'honneur ».

En 1839, César obtient un deuxième prix de fugue. Ici, autre histoire : « Le travail de la fugue était si naturel, si spontané chez Franck, conte Vincent d'Indy, qu'il termina très rapidement son épreuve et rentra chez lui, laissant ses camarades travaillant encore de longues heures. Son père, le voyant revenir

si tôt, s'emporta violemment et lui reprocha aigrement d'avoir donné un effort tout à fait insuffisant. À quoi César Franck se contenta de répondre : « Je crois que c'est bien ». « Toute la confiante candeur de Franck, ajoute d'Indy, est dans ce mot. »

L'année suivante, César obtient le premier prix de fugue à l'unanimité.

À 19 ans, en 1841, il concourt pour le prix d'orgue. Ici, nouvelle aventure.

On sait que les épreuves de ce concours, extrêmement difficile, sont au nombre de quatre :

1° Accompagnement improvisé d'un plain-chant donné ;

2° Exécution d'une pièce d'orgue ;

3° Improvisation d'une fugue sur un sujet donné ;

4° Improvisation d'un morceau libre en forme de sonate sur un thème donné.

Franck, avec son instinct infaillible du contrepoint, s'aperçoit de suite que le thème de la sonate se prête à certaines combinaisons intéressantes avec celui de la fugue. Alors ne voilà-t-il pas qu'en développant le morceau en forme de sonate, il fait intervenir le sujet de la fugue dans des passages d'une polyphonie assez compliquée. Le jury (dont Cherubini, malade, ne faisait point partie ce jour-là) n'y comprend rien du tout. Qu'est-ce que signifie cette réapparition du thème de la fugue ? Encore une fantaisie, un caprice que n'a pas prévu le règlement. Et puis quelle complication ! On n'y voit plus clair. « Écartons le gêneur ! » Aucune récompense ne fut tout d'abord attribuée à César Franck. Mais alors intervint Benoist, son professeur, qui expliqua au jury que l'audacieux jeune homme avait témoigné d'un art singulièrement souple et subtil. On finit par accorder à Franck – en rechignant un peu – un second prix. César commençait déjà à se montrer suspect à l'enseignement officiel.

Il ne restait plus à César Franck qu'à concourir pour le prix de Rome.

Mais son père le rappelle brusquement en Belgique pour y reprendre la carrière de pianiste virtuose. Il n'y avait pas à résister aux ordres de ce père intransigeant. C'est à cette époque que César Franck compose la plupart de ses œuvres pour piano seul, *duos concertants à 4 mains*, *transcriptions à 4 mains*, *caprices originaux*, *fantaisies brillantes*, bref, tout ce qui constituait alors le bagage obligé du pianiste compositeur.

C'est aussi à cette époque qu'appartiennent les 3 premiers *trios* dédiés à Léopold Ier, roi des Belges, duquel le père de César espérait obtenir quelque faveur pour son fils.

Il faut croire que les tournées de virtuose ne rapportèrent pas ce qu'on espérait. Toujours est-il qu'en 1844 la famille Franck revient s'installer à Paris, rue La Bruyère, sans autres ressources que les cachets des leçons données par César et son frère Joseph.

« C'est alors que commence pour le Maître cette vie de labeur incessant et régulier qui se déroula sans trêve pendant un demi-siècle, nous dit Vincent d'Indy, avec la diversion assez rare d'un concert où l'on exécutait quelqu'une de ses œuvres. »

C'est ainsi que le 4 janvier 1846, dans la salle du Conservatoire, on donna la première audition d'une églogue biblique de César Franck, *Ruth*. L'œuvre ne fut pas comprise. On y vit une « plate imitation » du *Désert* de Félicien David. Cependant un critique assez clairvoyant écrivit : « M. César Franck est naïf, excessivement naïf, et cette simplicité l'a, avouons-le, assez bien servi dans la composition de *Ruth*, oratorio biblique... »

Cependant, les temps devenaient durs. La situation politique de la France était très troublée. Les familles riches dont César et son frère avaient les enfants pour élèves avaient presque toutes quitté Paris. Les leçons se faisaient rares.

C'est ce moment-là que Franck choisit pour se marier avec la fille d'une tragédienne célèbre, M[me] Desmousseaux.

La cérémonie eut lieu à N.-D.-de-Lorette, dont Franck était alors organiste, le 22 février 1848, en pleine insurrection. Le cortège dut, pour arriver à l'église, enjamber une barricade, aidé d'ailleurs de fort bonne grâce par les émeutiers.

Franck abandonne la maison paternelle, conquiert sa liberté. Au fond de lui-même il éprouve un réel soulagement à quitter un père qui ne l'avait jamais compris et qui n'avait su qu'abuser de ses dons.

L'existence de Franck devint de plus en plus difficile. Pour subsister, il double la somme de travail qu'il donnait auparavant. Il remplace par la quantité la qualité des leçons perdues. Il se met à toutes sortes de besognes. Mais, dans cette vie laborieuse, il prit dès lors le parti de réserver une ou deux heures par jour à la composition et à la lecture. Jusqu'à la fin, il observa cette règle précieuse[2].

De 1851 à 1853, César Franck compose un opéra, *le Valet de ferme*, sur un livret d'Alphonse Royer, – que celui-ci refusa lorsque, quelques années après, il fut nommé directeur de l'Académie de musique.

Une grande joie pour l'artiste fut d'obtenir le grand orgue de Sainte-Clotilde. Il avait là sous les doigts un magnifique instrument qui venait d'être terminé par Cavaillé-Coll.

Franck tiendra pendant 30 ans l'orgue de Sainte-Clotilde. Il laissera un souvenir profond à ceux qui l'auront entendu improviser. Il avait le génie de l'improvisation. Liszt, après l'avoir

---

[2] Parmi les établissements d'instruction auxquels il fut attaché, citons l'institution Deslinières. Il y était inspecteur des études musicales. Ma mère y enseignait le piano.

écouté, le comparera à J.-S. Bach. Vincent d'Indy contait qu'il se souvenait de certain offertoire sur le thème initial du *VII*e *Quatuor* de Beethoven « qui était bien près d'égaler en beauté la pièce même du Maître de Bonn. »

Là, à Sainte-Clotilde, Franck se recueille. Il devient peu à peu lui-même. Il conquiert son originalité.

Tâche difficile.

Quels exemples trouvait-il autour de lui ? Rossini, Meyerbeer, Auber, triomphaient au théâtre.

La musique symphonique et la musique de chambre n'avaient pas encore de public. Il fallait attendre que l'exécution des œuvres de Beethoven aux Concerts du Conservatoire et dans quelques rares séances de quatuors eût fait l'éducation d'un noyau de connaisseurs.

La tradition voulait que la musique religieuse fût ou théâtrale ou inexpressive.

Avec sa touchante modestie, César Franck prend d'abord modèle sur ses contemporains, imite leurs procédés, n'ose que timidement être lui-même. À cet égard, sa *Messe à* 3 *voix* est très caractéristique.

Ce qui sauva Franck, ce fut son orgue. Là il s'isole, il est loin de la foule, loin aussi des prétendus maîtres de son temps. Il va tout droit à Bach et se livre à son instinct : il s'éloigne de plus en plus de ses contemporains.

Alors, à mesure qu'il prend conscience de son génie et qu'il le développe péniblement par un effort de méditation intérieure, sans aide et sans soutien, on fait le vide autour de lui. On ne le comprend pas. Ses oratorios *Rédemption*, les *Béatitudes*, restent ignorés. On ne veut pas l'écouter.

Il fut bien donné de *Rédemption* une audition par Colonne le jeudi saint de 1873. Mais l'œuvre avait été à peine répétée. Elle fut très mal jouée.

Les *Béatitudes* furent terminées en 1879. Et alors Franck eut une idée d'une naïveté adorable. Il pensa qu'ayant achevé un ouvrage de cette importance et de cette valeur, il suffirait de le faire connaître pour y intéresser les musiciens. Alors il organisa chez lui une séance à laquelle il convoqua le Ministre des Beaux-Arts, les critiques de divers journaux, les directeurs du Conservatoire et de l'Opéra. Il leur annonçait l'exécution de son œuvre. *Personne ne vint*, sauf un tout petit nombre de critiques qui restèrent cinq minutes et puis s'en allèrent. Seuls, Lalo et Joncières restèrent et ils écoutèrent l'œuvre jusqu'au bout.

En 1872 on nomme César Franck professeur de la classe d'orgue au Conservatoire. Mais, si l'on reconnaissait son mérite de virtuose, on se défiait du compositeur, trop hardi. Quand une classe de composition devint vacante, on lui préféra Ernest Guiraud. Comme compensation, on le nomma, à 58 ans, officier d'Académie.

Le ruban rouge ne lui fut accordé que cinq ou six ans plus tard et uniquement au titre de professeur d'orgue.

Ses amis, indignés du mépris dans lequel on tenait le grand compositeur qu'était Franck, voulurent organiser, en 1887, par souscription, un concert de ses œuvres, un festival Franck. Ils s'adressèrent à Pasdeloup. Au programme on inscrivit *le Chasseur maudit*, les *Variations symphoniques*, des fragments de *Ruth*, la 3e et la 8e *Béatitude*.

L'exécution, mal préparée, fut déplorable. Pasdeloup, vieilli, n'avait pas d'autorité sur son orchestre. Comprenait-il d'ailleurs cette musique ? La fin des *Variations symphoniques* notamment fut une débâcle.

Après l’audition, les amis de Franck, navrés, l’entouraient et se répandaient en lamentations. Au milieu d’eux, ce brave César Franck n’avait pas une plainte : « Mais non, mais non, vous êtes trop difficiles, mes enfants. Pour moi, j’ai été très content, disait-il » Il n’avait entendu que sa musique intérieure.

Et il continuait d’être méconnu.

En 1889, sa *Symphonie* exécutée aux Concerts du Conservatoire, ennuie les abonnés, fait hausser les épaules aux musiciens. « D’abord, est-ce qu’on emploie un cor anglais dans une symphonie ? » dit l’un d’eux. Gounod, pour une fois manquant de clairvoyance, prononce doctoralement, – mot bien malheureux, – que dans cette œuvre « l’affirmation de l’impuissance est poussée jusqu’au dogme ».

Pour la première fois en 1890, l’année de sa mort, César Franck connut le véritable succès. C’était à la *Société Nationale.* On jouait en première audition son *Quatuor à cordes.* Toute la salle, transportée, était debout, applaudissant à tout rompre. Le père Franck tout joyeux s’écria : « Allons, allons, voilà le public qui commence à me comprendre ! »

Quelques jours après, le 27 avril, un second triomphe l’attendait à Tournai, où il assistait à un concert de ses œuvres donné par le quatuor Ysaye.

Au mois de mai de cette même année 1890, se rendant un soir chez son élève Paul Braud, il ne put se garer du choc d’un omnibus dont le timon le frappa au côté. Il continua sa route, mais perdit connaissance en entrant chez Braud. Il reprit cependant ses forces et son travail. Mais à l’automne, il fut atteint d’une pleurésie très grave, suite de son accident mal soigné, et, le 8 novembre 1890, il succombait.

Ni le Ministre, ni l’Administration des Beaux-Arts, ni le Conservatoire ne se firent représenter à ses obsèques.

Quatorze ans plus tard, tous les personnages officiels prononçaient de pompeux discours pour l'inauguration d'un monument élevé à sa mémoire.

On voit quelle fut cette vie, quel fut cet homme laborieux, modeste et bon.

Il ne brigua jamais l'Institut : il ne s'en croyait pas digne.

Il n'eut jamais aucune parole amère contre personne, pas un instant de révolte.

Comme le vieux Bach, il a travaillé pour lui-même, enfermé dans sa besogne quotidienne, loin du monde et de la gloire, sans jamais se plaindre de demeurer obscur, toujours satisfait de sa destinée, heureux lorsque, dans une heure d'inspiration, il avait approché l'idéal qu'il portait en son cœur.

*

César Franck fut, dans sa production, un des compositeurs les plus tardifs. Jusqu'à 50 ans il n'avait guère donné que des promesses : ses 4 *Trios* pour piano, violon et violoncelle (1841-42), *Ruth* (1843-46), la *Messe à 3 voix* (1860), les *Six pièces pour grand orgue* (1860-62).

C'est à partir de sa cinquantième année qu'il compose ses chefs-d'œuvre : notamment à 50 ans *Rédemption* (1870-72), à 57 ans le *Quintette* piano et cordes (1877-78) ; de 47 à 57 ans *les Béatitudes* (1869-79) ; à 62 ans *Prélude, Choral et Fugue* (1884) ; à 63 ans les *Variations symphoniques* pour piano et orchestre (1885) ; à 64 ans la *Sonate* piano et violon (1886) ; à 65 ans *Prélude, Aria et Final* (1886-87) ; de 64 à 66 ans la *Symphonie* (1886-88) ; à 67 ans le *Quatuor* à cordes (1889) ; à 68 ans les *Trois Chorals pour orgue* (1890).

Plus il avance en âge, plus Franck semble trouver de jeunesse et de force. C'est qu'il avait vaincu, renversé peu à peu tous les obstacles qui s'opposaient à l'éclosion et à la libre évolu-

tion de son génie. Il était maintenant maître de son style et de son inspiration.

De tous ces ouvrages que nous venons d'énumérer, ce ne sont pas les œuvres religieuses que nous admirons le plus. Il y a un peu de fadeur parfois dans la piété de Franck. Où il se montre vraiment le plus grand, c'est dans la musique symphonique et encore plus dans la musique de chambre. Sa *Sonate,* son *Quatuor*, son *Quintette* sont incomparables. Ajoutons-y *Prélude*, *Choral et Fugue*, les *Trois Chorals d'orgue* et surtout les *Variations symphoniques.*

La *Symphonie* est devenue tout à fait populaire. Mais elle sonne un peu gros, de toutes les façons, par la qualité des thèmes et par le procédé de l'orchestration qui rappelle trop souvent les ronflements de l'orgue.

Comment ne pas préférer la *Sonate,* le *Quatuor* ou le *Quintette ?* La *Sonate* pour sa perfection, le *Quatuor* pour sa profondeur méditative, le *Quintette* pour son comportement romantique.

Rien ne vaut l'élan majestueux et la puissance du 1er thème du *Quatuor*. Le *Quintette* contient les inspirations les plus opposées, qui vont de l'extrême douceur et du plus tendre mysticisme aux grandes passions humaines déchaînées.

Le *Quintette* pose dans tout son mystère l'énigme de la vie intérieure du musicien. Maurice Emmanuel parle avec raison de son « inquiétude passionnée », de son « inspiration tragique ». Il montre comment, d'autre part, le *Pater Seraphicus* des *Béatitudes* paraît « dédoublé en un homme plein de trouble », comment cet homme placide que semblait être Franck – d'aucuns disaient « bonasse » – se révèle tout à coup « secoué d'émotions formidables ». Et il se pose cette question : « Franck est-il un sceptique que la grâce a touché, un violent que la mansuétude évangélique a conquis, mais que des sursauts dévoilent ? » Il rappelle le mot de Delaborde après une audition du *Quintette* :

« Le père Franck me ravage ! » Oui, le père Franck avec ses favoris de notaire provincial ou de serveur de bonne maison !

Rien n'est moins clair que la psychologie de Franck. Il faut reconnaître que ce qu'il y avait de plus humain, de plus passionné, de plus riche, de plus divers dans la personnalité de Franck ne s'exprimait que dans sa musique et n'apparaissait nullement dans sa vie. Il y avait là des dessous qui lui échappaient sans doute à lui-même et dont il aurait été impuissant à débrouiller la complication. Une fois de plus, nous constatons chez un artiste le divorce entre l'homme et son génie, ce qui revient à dire entre l'homme apparent et l'homme profond.

Quand il composa *Prélude, Choral et Fugue,* Franck n'avait d'abord l'intention que d'écrire un Prélude et une Fugue dans le style de Bach. Puis lui vint l'idée de relier ces deux pièces par un choral et il construisit alors cet extraordinaire monument qui se couronne par la superposition des trois thèmes les plus caractéristiques de l'œuvre en une polyphonie d'une impressionnante majesté. *Prélude, Choral et Fugue* est d'une venue infiniment plus heureuse que *Prélude, Aria et Final* malgré l'indiscutable beauté de l'*Aria* si touchante. Mais la phrase du *Prélude* est lourde, pompeuse, et rappelle encore une fois les bourdonnantes sonorités de l'orgue.

Les *Variations symphoniques* pour piano et orchestre résument assez bien tout l'art de César Franck. On y trouve à la fois du mysticisme et de l'humanité passionnée, le Ciel et la Terre, du style intime et confidentiel, du style chaleureux et brillant. On l'interprète d'ordinaire d'une façon infiniment trop extérieure. Il faut conserver à cette pièce la gravité qui lui convient dans la plupart de ses parties. Il ne faut pas en bousculer les pages brillantes sous prétexte de haute virtuosité. Le brillant de César Franck retient toujours quelque chose de ses origines intérieures : il n'est jamais que l'expansion d'une sorte de joie mystique. Jamais la vraie pensée du Maître ne fut mieux rendue que par l'émouvante collaboration de ces deux grands artistes,

Blanche Selva au piano, Guy Ropartz au pupitre de chef d'orchestre. On ne saurait apporter dans l'interprétation de l'œuvre à la fois plus de recueillement en son exposition, plus de largeur et de puissance en son éloquente péroraison.

Alfred Cortot déclare sa prédilection, parmi les œuvres de Concert qui constituent son répertoire, pour les *Variations symphoniques*. Alfred Cortot comprend admirablement Franck. Il le comprend infiniment mieux qu'il ne l'exécute. Il le comprend avec son intelligence qui est si vive et si pénétrante et pour laquelle il n'y a rien d'étranger. Il ne peut l'exécuter qu'avec son tempérament, sa sensibilité, si différents, si éloignés de ceux de Franck.

Quoi qu'il fasse, Alfred Cortot ne se fera jamais l'âme mystique du père Franck. Il restera toujours un sensuel, un passionné qui reste ouvert au rêve, mais au rêve fortement teinté des suggestions des sens. Il se force quand il cherche à donner à son jeu l'allure franckiste, et, malgré tout, il y a trop de chair ardente en lui.

Mais ce qu'il lui est impossible d'atteindre dans ses interprétations, il le conçoit à merveille et sait l'expliquer dans son essai sur la *Musique de piano* avec une parfaite lucidité.

Il y a un point sur lequel insiste Alfred Cortot, après André Schæffner, et qui me semble d'importance : c'est cette « nécessité quasi-quotidienne où se trouvait Franck, à son orgue, d'accorder ses improvisations, comme proportion et comme caractère, aux rigueurs changeantes des offices ». Il y a chez Franck un côté « artisan d'église » qui l'apparente directement à ses ancêtres Bach et Buxtehoude et « qui fait que son œuvre entière porte témoignage d'une profession ». Si c'est là un trait qui fait sa force, il fait aussi par endroits sa faiblesse. On sent à certains moments que Franck développe pour développer, pour remplir le cadre. Il y a des « rondeurs » dans son éloquence qui rappellent les habitudes trop faciles de l'improvisateur. Ce dé-

faut n’apparaît que par endroits. Il n’en compte pas moins pour le critique clairvoyant.

Alfred Cortot cite un mot de Saint-Saëns qui prêterait à bien des commentaires : « Berlioz était plus artiste que musicien ; Franck était plus musicien qu’artiste. Ce n’était pas un poète ; le sens du pittoresque paraît absent de sa musique. »

Cortot ajoute : « Le jugement est un peu court, et il conviendrait de savoir si toute poésie est enfermée dans ce dilemme inattendu : être pittoresque ou ne pas être. Mais il est hors de doute que c’était là en effet une lacune dans le génie de Franck... » Pas absolument cependant. Il y a des « danses des elfes » dans la musique de Franck très évocatrices, témoin le *Scherzo* du *Quatuor* à cordes. Songez aussi aux *Éolides* et aux *Djinns.*

Mais, à propos du mot de Saint-Saëns, il y a bien d’autres choses à dire.

Comment ? Franck n’était pas artiste ? Lui qui avait en si haute considération la forme de l’œuvre d’art, qui tenait tant à en assurer l’équilibre, l’heureuse proportion ! N’est-ce point dans ce souci des belles lignes que réside justement la qualité propre de l’artiste ?

Mais quand on dit d’un compositeur que ce n’est pas seulement un musicien, que c’est un artiste, on peut vouloir dire par là qu’il sent tous les arts, la peinture, la poésie autant que la musique.

Or, c’est justement là que nous avons à constater une lacune chez Franck. Il ne fallait pas le faire sortir de sa musique. Il y était enfermé, comme dans le seul domaine qu’il aimât à parcourir, auquel il fût vraiment attaché. La poésie, la littérature, la peinture, que lui importait ? Il l’a bien prouvé : et quand il lui a fallu choisir un poème pour ses *Béatitudes,* de quel affreux texte ne s’est-il pas entiché, au grand dommage de son œuvre ! Ce se-

ra toujours un grave défaut chez un musicien qu'il ne s'intéresse à rien en dehors de la musique. Cela n'empêche pas César Franck d'être un grand génie. Cela l'a seulement empêché de réussir parfaitement des œuvres autres que purement instrumentales.

On peut donner un autre sens au mot « artiste » : celui que lui attribuaient les Goncourt quand ils parlaient de l'écriture artiste. En ce second sens, l'artiste est l'écrivain, le peintre, le musicien qui s'attache plus aux effets de style, au choix des termes et à leur agencement qu'aux effets d'expression, qui se complaît aux curiosités de langage, les employant pour l'intérêt qu'ils présentent en eux-mêmes plus que pour leur valeur représentative de l'objet, – objet extérieur, chose matérielle, ou objet intérieur, sentiment, passion.

Or, César Franck a bien grand soin de la construction de ses ouvrages ; son architecture est savamment étudiée dans l'ensemble et dans le détail ; son langage est des plus choisis. Mais il semble bien qu'il ne tienne à la construction que comme à un cadre nécessaire pour la clarté du discours, au choix des locutions musicales, que pour leur netteté. De sorte qu'en composant il n'a pas principalement en vue la valeur précieuse des termes et de leur ajustement entre eux. Il veut avant tout s'exprimer, et son beau langage n'est qu'un moyen et non une fin en soi. On sent la nuance. On dira de Franck qu'il a un beau style. Mais on ne dira pas que c'est un styliste. Ce qui, d'ailleurs, ne diminue en rien César Franck, mais ce qui le classe dans une catégorie bien déterminée parmi les créateurs.

Alfred Cortot nous dit encore : « Nous tenons de source sûre qu'il est arrivé à César Franck d'ignorer quelle serait la nature de sa prochaine composition, mais d'avoir à l'avance fixé les modulations qui la régiraient. » Curieuse révélation.

Si le fait rapporté est exact, César Franck ne se montrait pas « artiste » quand il dressait par avance le plan de ses modulations. Ce souci d'ordre méthodique est purement théorique,

purement rationnel, et non vraiment esthétique. Être « artiste » en ce cas, c'est ne se guider que sur les inspirations de la sensibilité qui se règle elle-même sur les convenances propres à la matière mélodique. Ce sont les thèmes qui doivent engendrer leurs modulations, et non les modulations qui doivent s'imposer aux thèmes.

Que diriez-vous d'un homme qui déciderait de l'emplacement des meubles de son salon ou de son bureau avant de savoir la forme, les dimensions, la couleur de ces meubles et de quel bois ils seront faits, de quelles étoffes recouverts ? Vous diriez sans doute que c'est un homme systématique, à idées toutes faites, à partis pris théoriques, mais qui néglige les intuitions de ses sens et s'occupe peu de l'effet le plus agréable à l'œil des couleurs et des lignes, qui ne songe pas à la manière dont la lumière jouera plus ou moins favorablement, suivant leur orientation, sur les bois et sur les étoffes. Vous voudriez enfin qu'il se fît apporter d'abord les meubles et qu'il les rangeât selon les rapports les plus harmonieux qui se dégagent de leur nature propre.

Heureusement, Franck n'obéissait pas toujours ainsi à des vues préconçues et se laissait conduire par l'intuition concrète de la beauté vivante.

Pour en revenir aux *Variations symphoniques,* qui furent l'occasion de cette longue digression, combien Alfred Cortot a raison de leur accorder sa préférence ! Ces *Variations* sont sans défaillance et d'une variété extraordinaire. Tous les aspects du génie de Franck s'y découvrent, depuis les plus intimes et les plus profonds jusqu'aux plus brillants et aux plus extérieurs. La difficulté est de donner cette même variété à l'interprétation. Il faut se montrer tour à tour recueilli, puis passionnément romantique, sans excès cependant, brillant virtuose quand il le faut, sans devenir pourtant superficiel.

C'est très difficile.

Mais c'est justement du contraste entre ces impressions opposées que résulte le caractère singulier d'une œuvre exceptionnellement complète et achevée.

*

Au point de vue technique, César Franck a libéré la musique française de bien des contraintes gênantes.

Il a libéré la mélodie de la carrure, il lui a ouvert la voie à ces longs épanouissements qui étendent son rayon d'action et sa profondeur. Le 1er thème de la *Sonate* de Franck a 27 mesures, nombre déjà considérable et nombre impair.

Il a libéré l'harmonie du respect servile de règles périmées. Suivant l'exemple de Wagner, il donne au chromatisme une large place. À bien des points de vue, et sans qu'on en doute, il servira de trait d'union entre Wagner et Debussy, entre *Tristan* et *Pelléas.*

Il a libéré la composition musicale de conventions architecturales désuètes. À chacune de ses œuvres il donne un plan original. Il renouvelle les formes classiques en en modifiant l'ordonnance. À cet égard, le *Quatuor* est une bien curieuse construction, où la forme de la *Sonate* se développe au travers de celle d'un grand *Lied.* Comme Wagner l'avait fait pour ses drames musicaux, Franck donne à ses ouvrages symphoniques ou de musique de chambre un caractère *cyclique.* Dès lors une sonate ou une symphonie n'est plus faite de morceaux juxtaposés sans autre lien que celui des tonalités. D'un bout à l'autre de l'œuvre les mêmes thèmes circulent. Dès la première page sont donnés les éléments organiques d'où, comme d'une semence féconde, doit sortir la riche moisson des développements ultérieurs.

C'est ainsi qu'aux premières mesures de la *Sonate* piano et violon on entend sonner un motif de deux notes (une tierce) :



motif ascendant, motif mâle, que nous désignerons sous le nom d'*élan passionné,* ou motif A, sur lequel est construite toute la première phrase dite par le violon, cellule initiale d'où naîtront la plupart des thèmes des autres morceaux. Un motif féminin, un motif descendant de trois notes se posant sur une appogiature lui répond et sert de point de départ et de germe fécondant à la 2e phrase, dite par le piano :

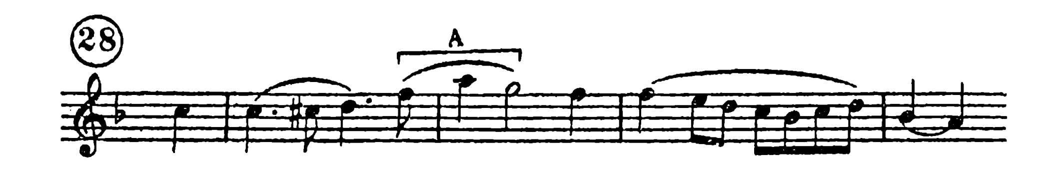


Nous appellerons ce second motif la *réponse tendre,* ou motif B, et nous en trouverons les échos divers au cours des mouvements qui suivent.

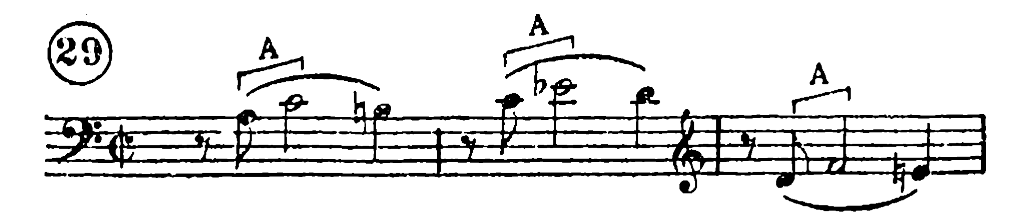
Le 1er thème du 2e mouvement n'est qu'un allongement du motif A, s'étirant en une reptation chromatique furieuse jusqu'à la tierce caractéristique, sommet de cette poussée de désir :



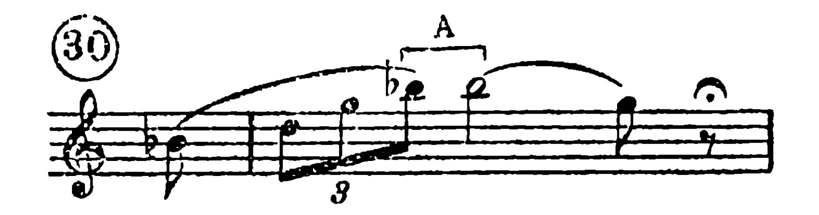
Le 2e thème de ce même mouvement présente, sous une autre forme et dans une autre tonalité, cette ascension passionnée jusqu'au point culminant de la volonté du bonheur :



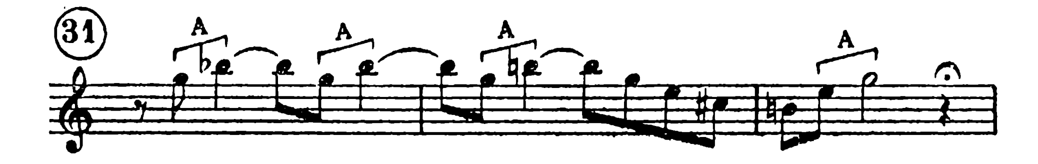
Le 3e mouvement *(Recitativo-Fantasia)* débute par la répétition obstinée du motif A :



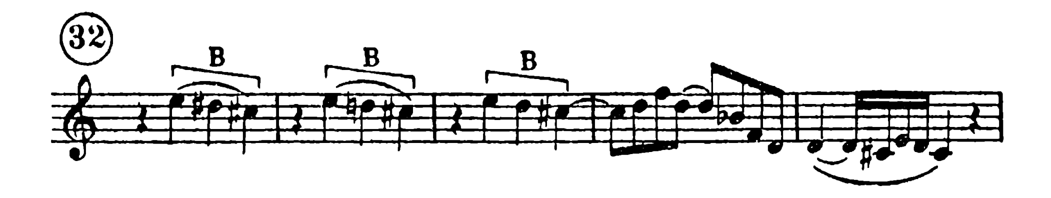
qui prépare les capricieuses arabesques du violon conduites jusqu’à un dernier rappel de l’élan passionné dans le lointain et dans la douceur :



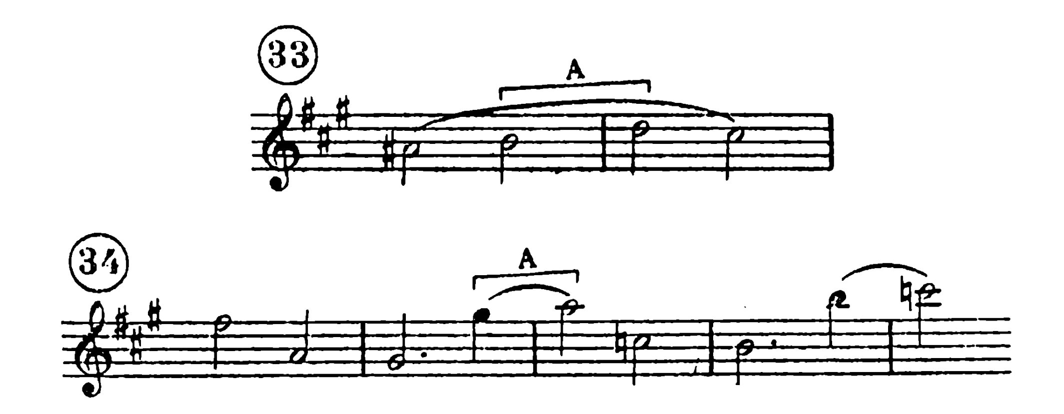
Le piano répond encore par le motif A :



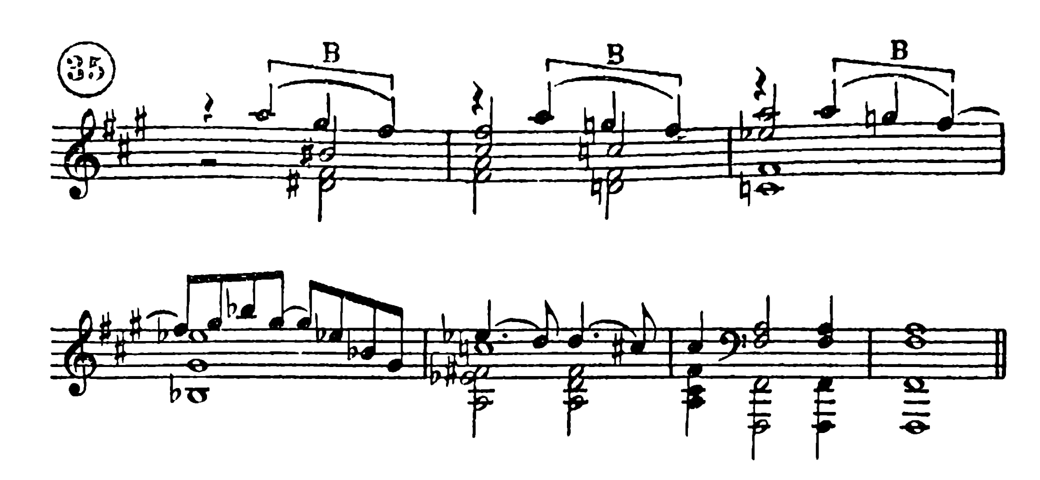
Puis intervient la *réponse tendre* :



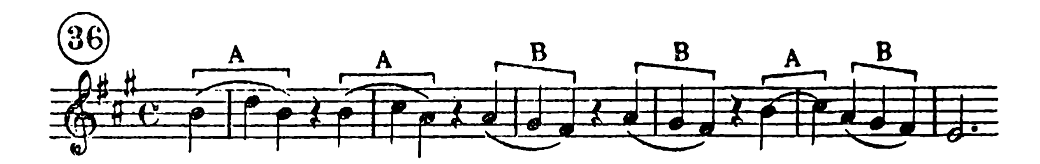
Après quoi nous entendons au violon 2 thèmes qui s’apparentent évidemment à l’*élan passionné :*



(La tierce caractéristique de l’*élan passionné* est ici resserrée en une *seconde*, plus pressante encore.) Et la conclusion se fait sur le motif de la *réponse tendre* :



Osera-t-on risquer la supposition que le thème du *Rondo* final n’est que la synthèse des deux motifs A et B, inconsciemment rapprochés et rejoints par Franck ?



Ainsi toute la *Sonate* ne serait que le dialogue de deux entités musicales, deux êtres imaginaires tendant l’un vers l’autre et aboutissant à leur fusion dans un amour partagé. Sujet essentiellement humain, où le mysticisme n’a aucune part. Notons que Franck excelle à le traiter. Ce duo sans paroles commence dans la douceur, le rêve, l’espoir encore très vague d’une union

entrevue, passe par des épisodes violemment tourmentés et aboutit à la paisible et joyeuse unification si ardemment souhaitée.

Indiquons que dans l'interprétation de l'œuvre, il importe d'observer une prudente gradation. Le 1er mouvement doit être très modéré, très retenu, très tempéré. Franck le voulait ainsi, et ce n'est pas sans raison qu'il a inscrit en tête du morceau : *Allegretto ben moderato*. Les artistes qui jouent ce 1er mouvement à toute envolée commettent une grave erreur. Il faut se maintenir encore dans l'atmosphère du rêve – c'est l'intention de l'auteur que réalisaient à merveille, dans leur interprétation, Armand Parent et Marthe Dron, – Armand Parent, ami et confident de César Franck. C'est seulement au second mouvement que se déchaîne la passion furieuse ; et l'on en atténue singulièrement l'effet si dès le premier morceau on s'est laissé entraîner à trop d'emportement et à un *vibrato* exagérément expressif.

On voit combien Franck sait élargir et unifier à la fois la signification de la sonate et combien ce genre musical gagne avec lui en expression et en valeur dramatique.

Depuis Beethoven, rien d'aussi riche, d'aussi profond, d'aussi émouvant n'avait été écrit dans le domaine de la musique de chambre et de la musique symphonique. C'est de la plus puissante imagination, de la fantaisie la plus imprévue, de la passion la plus troublante. Mais c'est aussi d'une nature mystique, tendre et pure, d'une naïveté, d'une simplicité de cœur de primitif.

C'est en même temps d'un travail extraordinairement ingénieux et patient, et la solidité de la construction ne faiblit jamais sous le poids des plus vastes développements.

C'est d'une abondance inépuisable et qui écrase, et cela reste clair, logique et harmonieux.

Cette musique d'un homme de foi, simple et robuste, rappelle par la hauteur de la pensée, la largeur de l'inspiration, la complication et le fini du détail dans la belle ligne de l'ensemble, nos admirables cathédrales gothiques.

Son inspiration, largement humaine, n'est pas seulement d'un grand artiste, mais d'une belle âme. Et il faut voir dans Franck non seulement ce qu'il fut, mais ce qu'il a préparé. Son cœur excellent, sa foi d'apôtre, avaient réuni autour de lui de fervents disciples. Son enthousiasme, son désintéressement, sa conscience artistique, ont été des exemples salutaires.

Il a suscité des énergies, fécondé des talents. Il a donné la vie à cette merveilleuse école française de la fin du XIXe siècle, grâce à laquelle notre pays a enfin reconquis le rang qu'il avait autrefois occupé dans l'Europe musicale et qui est aujourd'hui le premier.

HENRI DUPARC.

Un de nos plus grands compositeurs et l'un des plus étrangement desservis par le destin. Dans une longue vie, une vie de 85 années, il n'a réussi à écrire que 12 mélodies et 2 poèmes symphoniques. Mais ces 12 mélodies sont autant de chefs-d'œuvre et suffisent à lui assurer une gloire impérissable et une place de premier rang dans l'histoire de la musique française.

*

Henri Duparc est né à Paris le 21 janvier 1848, d'une vieille famille bourgeoise. Il fit ses études au collège des Jésuites de Vaugirard, où il eut la chance d'avoir pour professeur de piano César Franck.

César Franck prenait souvent au clavier la place de son élève et lui jouait toutes sortes de belles choses qui formaient le goût et développaient les aptitudes de l'enfant.

N'oublions pas qu'en 1888 c'est à Duparc que César Franck devait dédier sa *Symphonie*. Ce fut sans doute son élève préféré.

En sortant du collège, Duparc, pour obéir au vœu de sa famille, fit son droit, sans enthousiasme. Mais il travaillait l'harmonie avec César Franck. Et, avant sa 20e année, il publiait de petites pièces pour le piano intitulées *Feuilles volantes*... Autant en emporte le vent.

En 1868, à 20 ans, il publiait 5 mélodies, dont il conserva *Soupir* et *Chanson triste*, deux de ses plus exquises inspirations.

En 1869, il écrivait *Au pays où se fait la guerre* (intitulé d'abord *Absence)*, qu'il a longtemps exclu de son recueil définitif de 12 mélodies. Il l'y adjoignit plus tard. On peut le regretter. Cette page n'est vraiment pas digne des douze autres.

En 1870, à 22 ans, il composa l'*Invitation au voyage ;* en 71, *la Vague et la Cloche* ; en 74, *Élégie* ; *en* 78, *Extase* ; *en* 79, *le Manoir de Rosemonde* ; en 80, la *Sérénade florentine* ; en 82, *Phidylé* ; en 83, *Lamento* et *Testament* ; en 84, *la Vie antérieure.*

Un poème symphonique, *Lénore,* date de 1875.

Et puis, c'est tout.

Un instinct critique exaspéré empêchait désormais Duparc de rien produire.

Il ne mourut qu'en 1933, à 85 ans, et de 1885 à 1933, c'est-à-dire pendant quarante-huit ans, il vécut sans rien composer, – rien qui vaille du moins – ou qu'il crût valoir : car il brûla un acte entier d'un opéra commencé, *la Roussalka,* – et, d'autre part, un petit nocturne pour orchestre, *Aux Étoiles,* qu'il publia en 1910, ne peut guère compter.

Destinée affreuse que celle d'un génie incomparable qui se survit, impuissant, à lui-même !

Il se contentait d'écouter les œuvres des autres, il suivait avec passion le mouvement de la musique moderne. Après la révélation, en sa prime jeunesse, de la *IXe Symphonie,* des derniers quatuors de Beethoven, des drames de Gluck et de Wagner qu'il associait dans une même admiration et qui avaient éveillé son inspiration, Duparc applaudissait avec enthousiasme aux succès de ses amis d'Indy et Chausson, et, plus tard, il fut particulièrement intéressé par les audaces de Stravinsky et de Darius Milhaud. Il alla jusque-là.

Il n'aimait pas que la musique. Il faisait de la peinture. On a de lui des aquarelles remarquables.

Le martyre de cette existence sitôt privée de son contenu légitime, Duparc le supportait avec une résignation héroïque.

Il le supportait grâce à sa foi religieuse, qui lui faisait tout rapporter à Dieu et à l'autre vie, – et qui s'approfondit et s'intensifia à partir de 1906, après un voyage à Lourdes avec ses amis Paul Claudel et Francis Jammes.

Il écrivait :

« Remercions Dieu de l'extraordinaire rapidité du temps, en songeant que chaque jour qui s'achève nous rapproche de lui... »

Et encore :

« Mon Dieu, j'accepte avec la plus entière soumission la mort, quelle qu'elle soit, qu'il vous plaira de m'infliger, – lente, subite ou violente, – quelle qu'elle soit, avec ses angoisses ou ses souffrances morales ou physiques, quelles qu'elles soient (tout ce que vous voudrez, Seigneur, pourvu que j'aille à vous). »

La musique, – celle des autres, – restait pour lui toujours une grande consolation. Je le revois, salle Æolian, aux séances du Quatuor Parent, qu'il suivait fidèlement vers 1905. Quelle attention passionnée à tout ce qui s'y jouait et quels bravos enthousiastes quand il approuvait !

Il ne craignait pas toujours les nouveautés, nous l'avons dit. Mais il y opposait parfois certaines résistances. C'est ainsi qu'il écrivait à son ami Paul Lacombe : « Je vous avoue que je suis resté de mon temps : j'aime la musique où il y a des idées qui émeuvent l'âme ; celle qui est toute d'impression, de décor, d'orchestration, s'adresse surtout aux nerfs et en somme me touche assez peu, malgré l'incontestable et parfois très grand talent qu'on y trouve... Plus que jamais, mes dieux sont Bach, Beethoven, Wagner... »

Il n'admit pas très volontiers Debussy. « Quant aux cascades de dissonances perpétuelles, aux suites de quartes et de quintes et aux arabesques qu'on écrit maintenant, disait-il, j'avoue franchement qu'elles ne me sont pas sympathiques –

malgré le grand talent que je suis le premier à reconnaître chez des compositeurs tout à fait remarquables, comme Debussy : il y a quelque chose de puéril dans l'abus des intervalles ou des mouvements harmoniques prohibés par les anciennes lois de l'harmonie. C'est un peu : « J'aime l'araignée et l'ortie parce qu'on les hait. »

« – (Ce ne sont pourtant pas ces deux vers qui ont fait la grandeur de Victor Hugo.) »

Il est curieux de constater que Duparc ait admis d'autres audaces que celles de Debussy, notamment certaines de Stravinsky ou de Milhaud. Peut-être redoutait-il plus la subtilité que la violence. Les restrictions qu'il apporte à son admiration pour l'art debussyste nous font un peu sourire aujourd'hui. Enfin Duparc était Duparc et ne pouvait sentir autrement.

En littérature, nous savons quels étaient ses goûts. Il aimait avec une particulière tendresse La Fontaine, Molière et Racine. Il avait songé à mettre *Amphitryon* en musique.

Il sentait et comprenait profondément Baudelaire. Entre tous les romantiques, Lamartine lui était cher. Et il avait fini par prendre en grippe Hugo à cause de son abus de l'antithèse.

À l'Exposition de 1900, l'art japonais interprété par Sada Yacco et Kawatami le remplissait d'admiration. Il ne cessait d'assister avec son fils aux représentations de *la Geisha et le Chevalier*. Ce qui le frappait le plus, c'était, dans les moments tragiques, le silence total des personnages, l'absence même de gestes.

« Chez nous, disait-il, ils auraient remué, lancé des imprécations. Pendant que la Geisha, assise en tailleur, *peint* sa dernière lettre, avant d'aller au supplice de la mort, pas un mot. Quelques sanglots étouffés de loin en loin et c'est tout. De même, pendant le hara-kiri de son partenaire, l'étrange beauté

d'une physionomie s'altérant de plus en plus, sans qu'on sût par quel miracle d'art. »

Voilà qui semblait à Duparc l'art suprême et pourtant si différent du sien.

Du temps où il composait encore, c'était toute une affaire pour Duparc de se mettre au travail. D'abord, jamais il ne « s'y mettait » s'il ne se sentait au préalable possédé par une inspiration soudaine. Tant d'autres se disent : je vais travailler, espérant que l'inspiration viendra par surcroît, et il faut avouer qu'à certains cette façon de procéder réussit. Mais pour lui, Duparc, l'inspiration devait précéder l'effort. Et toutes sortes d'autres conditions étaient nécessaires. Il lui fallait la solitude de son bureau, et d'un bureau où tout était rangé méthodiquement et où il retrouvait, à sa table, toutes ses mêmes habitudes.

Travailler ailleurs ? Impossible.

Changer de pièce ? Il n'y fallait pas songer. Aucune musique n'aurait plus chanté en lui. Ah ! comme il enviait d'Indy qui, lorsqu'on lui annonçait qu'on venait « faire son bureau », se levait tranquillement, nous conte Charles Oulmont, transportait au salon bien sagement sa petite table volante, et continuait...

Mais si l'exercice de la faculté créatrice chez Duparc dépendit de tant de circonstances extérieures, – et intérieures, – quels chefs-d'œuvre incomparables n'a-t-il point produits, chefs-d'œuvre qui ne « bougent » point, qui défient les variations de la mode et qui, dans un temps où la musique française poursuit un tout autre idéal que celui qui s'était imposé à Duparc, n'en restent pas moins « irrésistibles » !

Un langage des plus choisis, une forme parfaite, de grandes images et de grandes passions, et aussi des sentiments subtils et raffinés, une mélancolie délicate et un peu maladive, mais toujours le souffle d'une inspiration profonde, la phrase large et vibrante, voilà ce qui fait de ces quelques pages un des témoi-

gnages les plus saisissants des vertus musicales du génie français.

*

J'ai eu, deux fois dans ma vie, l'occasion de rendre visite à Henri Duparc, en son logis de la place Saint-François-Xavier.

La première fois, c'était en 1904, je voulais avoir son opinion sur *l'état de la musique française* pour une enquête dont m'avait chargé *la Revue Bleue.* Je trouvai un homme des plus accueillants, des plus courtois, mais aussi des plus timides et fort embarrassé. Il commença par me déclarer qu'il ne « pouvait pas parler », qu'il avait grand'peine à s'exprimer, et visiblement il se montrait fort troublé à l'idée d'avoir à traduire sa pensée par des mots. Ce qui ne l'empêcha pas, au bout de quelques instants, dès qu'il fut remis de son émotion, de développer fort abondamment et avec chaleur ses vues sur la musique française.

L'autre fois, – c'était un peu plus tard, – je me rendis chez lui avec Mme Mary Mayrand qui devait, au cours d'une de mes conférences, chanter plusieurs de ses mélodies et désirait obtenir du Maître quelques conseils. Ce jour-là, je pus observer combien Duparc était sensible à la beauté physique du son. Mme Mayrand possédait une magnifique voix de soprano, d'une grande étendue, et d'une qualité rare. Duparc l'écoutait avec ravissement. C'est à peine s'il songeait à donner quelque indication au sujet de l'interprétation. La beauté du son l'occupait tout entier. Cependant j'insistai et fus assez heureux pour entendre Duparc préciser, à propos de quelques-unes de ses œuvres, certaines de ses intentions. Ma femme, qui était au piano, nota sur l'exemplaire des *Mélodies* ouvert devant elle ces précieuses indications, dont voici les principales :

On commença par l'*Invitation au Voyage.* Duparc nous fit observer que l'expression *presque lent* dont il se servait pour caractériser le mouvement de cette mélodie en son début devait être prise en toute rigueur. Mais, au second couplet, il corrigea

l'indication marquée : 1er *mouvement* et la remplaça par *un peu plus mouvementé*, ce qui ne l'empêcha pas de laisser subsister l'*un peu plus vite* qui apparaît un peu plus loin, au 9/8, et sur ces paroles : « dans une chaude lumière », il nous fit inscrire : *en élargissant*.

Dans *Phidylé*, nous avons eu peu de chose à noter. La splendide voix de Mme Mayrand y faisait merveille. Je remarque cependant un accent indiqué à la partie de piano sur l'*a tempo* qui suit : « Repose, ô Phidylé », et toujours à la partie de piano l'indication : *un peu élargi* tout de suite après les paroles : « Mais quand l'astre incliné sur sa courbe éclatante », indication qui vaut aussi, il me semble, pour le chant qui suit. Enfin, sur la dernière page de piano cette recommandation dont l'importance ne saurait être exagérée : *large*. Nous ne l'avons que trop souvent entendu bousculer dans une hâte injustifiée, cette dernière page. Le piano ne s'y montrera jamais assez passionnément éloquent. Tant pis pour la chanteuse ou le chanteur, si ce ne sont pas eux qui récoltent les applaudissements.

La *Chanson triste*, Duparc l'écouta avec une sorte d'indifférence ; et il nous avoua qu'il n'aimait plus guère cette mélodie. Il en trouvait sans doute la substance musicale un peu mince, et, dans son incroyable sévérité, l'aurait jugée presque banale. Elle ne cessera cependant de nous paraître riche et savoureuse, d'une expression profondément troublante dans son chant comme dans son harmonie.

L'audition se termina par *la Vie antérieure*, qui ne fut pas l'occasion d'importantes remarques. Au début, Duparc demanda que la main droite du piano rendît bien le timbre du cor. Au passage « Les houles, enroulant les images des cieux », il réclama de la pédale à l'accompagnement du piano et un effet « confus », et à la 3e mesure il planta des accents incisifs sur la réplique *la bémol, sol, fa*. Quand arrive la modulation en *ut majeur* sur les paroles : « C'est là, c'est là que j'ai vécu... » il indiqua que les batteries du piano devaient rendre la sonorité des

« bois », et il marqua encore deux accents un peu plus loin, l'un sur la basse de la modulation en *fa dièse majeur*, et l'autre sur la basse et la modulation en *la bémol*. La modulation en *fa dièse majeur* devait être d'autre part précédée d'une sorte de courte respiration à l'accompagnement. Et, pour finir, Duparc souligna la nécessité évidente de mettre en dehors, à la dernière page, le chant du piano.

Le souvenir de cette audition m'en rappelle une autre, dans un tout autre quartier de Paris et d'un tout autre caractère. Cette fois nous sommes loin de la place Saint-François-Xavier et des froides austérités de ses vastes espaces. Nous sommes dans cette si intime, si cordiale rue d'Aguesseau. Nous sommes dans une maison amie de la musique, dans un salon d'un caractère si discret, si réservé, de si haute tenue, où Debussy fit des conférences sur Wagner, où j'eus l'honneur d'en faire après lui sur la musique française. La parfaite grande dame qui nous y recevait avait la plus jolie voix du monde, si fine et si délicate, et je n'oublierai jamais la façon dont elle chantait *Extase*. Je n'oublierai jamais surtout le passage de ces notes cristallines : « Mort exquise... ». C'était exquis, en vérité... Elle chanta ce jour-là pour nous seuls, ma femme et moi.

*

Pour finir, quelques mots des dernières années de Duparc. Il écrivait le 28 décembre 1909 à son ami Parent de la Villa Amélie, Tour-le-Peilz (Vaud), Suisse : « ... Quant à moi, je ne vais pas mal au point de vue végétal, mais ma vraie vie est finie. Ma vue, déjà troublée depuis quelques années, disparaît de plus en plus : je vois encore à peu près dans le sens horizontal ; mais, dans le sens vertical, je ne vois pas, – mais pas du tout, – ce qui est en dessous du centre visuel : cela n'existe pas : ainsi, dans la musique de piano, je ne vois pas de main gauche. Aussi, la musique n'étant que lecture pour moi qui n'ai jamais été exécutant, je n'en fais plus du tout ; je n'ai même plus de piano dans ma chambre. Plus de dessin non plus, naturellement. C'est bien

dur, mais... que voulez-vous !... Je fais ce que je peux pour prendre en patience le mal que je ne peux pas éviter. Comme je mets 5 ou 6 fois plus longtemps qu'autrefois à lire et à écrire, le temps passe. Et puis, à mon âge, on a toujours quelque chose, et c'est déjà beaucoup de ne pas souffrir : pourtant je me demande souvent si la souffrance physique ne serait pas une espèce de consolation, – ou au moins de distraction, – de la souffrance morale... »

Quand on pense à l'affreux vide de l'existence de ce grand musicien, privé de la musique, on admire ce courage, cette sorte de tranquille héroïsme.

L'année 1933 vit la fin de sa misère.

ALEXIS DE CASTILLON.

Je voudrais parler d'abord de l'homme, de l'artiste, de sa vie, de sa carrière. Malheureusement il n'est point de sujet qui paraisse plus environné de ténèbres. Je suis allé voir M. Pierre de Bréville qui est l'homme le mieux renseigné sur tout ce qui touche à Castillon. Il m'a reçu fort aimablement et s'est prêté de la meilleure grâce à mes questions. Mais je l'ai trouvé plein de doutes et n'osant rien affirmer sur presque tous les points qui m'intéressaient. La vie de Castillon serait, selon lui, remplie de mystère.

D'abord M. Pierre de Bréville n'a pas connu personnellement Castillon. Il n'a pu que se renseigner par l'intermédiaire d'amis communs, disparus aujourd'hui. Et ceux-ci ne s'accordent pas toujours entre eux. C'est ainsi que les uns font naître Castillon en mai 1839, les autres en décembre 1838. M. le Maire de Chartres a bien voulu très aimablement, sur ma demande, faire entreprendre des recherches dans ses archives. Elles ont abouti à cette constatation : la naissance d'Alexis de Castillon est enregistrée sur les livres de l'état civil de Chartres à la date du 13 décembre 1838.

Castillon a-t-il été l'élève de Franck ? Ce point même est en question. On a pu le contester. *Sa famille en tout cas n'en savait rien.*

Et cependant Castillon a bien été l'élève de Franck. Franck lui-même l'a dit. C'est Duparc qui a conduit Castillon chez Franck vers 1868.

Mais combien de temps est-il resté auprès de lui ?

M. Pierre de Bréville me conte qu'à un banquet offert à Franck par ses disciples, vers la fin de sa vie, le Maître leva son

verre en l’honneur de d’Indy et porta sa santé en ces termes : « À mon meilleur et plus fidèle élève. » M. Pierre de Bréville protesta doucement à l’oreille du Maître : « Le meilleur, sans doute, mais le plus fidèle ? Il me semble que... » Franck l’interrompit en disant : « Je pensais à Castillon... » et il ajouta : « Mais enfin il m’est revenu... » Il l’avait donc quitté ?

On pourrait supposer que César Franck, qui donnait des leçons de piano au collège des Jésuites de Vaugirard, où Castillon faisait ses études, l’avait eu là une première fois pour élève, et qu’ensuite, voulant faire de la composition, Castillon n’aurait point tout d’abord songé à son premier maître, mais aurait demandé des conseils à Massé, des mains duquel Duparc l’aurait retiré.

N’insistons pas davantage sur ces obscurités et tâchons de tracer, d’après M. Pierre de Bréville et en consultant par ailleurs avec précaution quelques sources plus ou moins autorisées, les grandes lignes de la vie de Castillon.

*

Marie-Alexis, vicomte de Castillon de Saint-Victor, naquit donc à Chartres, dans la rue des Lisses, le 13 décembre 1838. Dès son plus jeune âge il montra du goût pour la musique. On dit que son père chantait assez agréablement et que son oncle, M. de Montainvolle, jouait du violon. De bonne heure le petit Castillon se mit à l’étude du piano. On lui permit de monter aux grandes orgues de la cathédrale de Chartres et d’en jouer : ce fut une de ses joies d’enfant les plus vives.

Venu à Paris pour y terminer ses études, il se prépara à l’École de Saint-Cyr : c’était le vœu de son père. Il y fut admis en 1856. À sa sortie de l’École, il fut désigné pour un régiment de cuirassiers, puis il permuta, peu de temps après, pour les lanciers de la Garde impériale. C’était, d’après Louis Gallet, qui fut son collaborateur, un cavalier de haute mine, aux cheveux

fauves, à la moustache frisée, aux grands yeux intelligents, à l'allure militaire tempérée par une grâce toute courtoise.

Cependant la vocation musicale devint bien vite la plus forte. Castillon démissionna et se voua tout entier à la composition. Son premier professeur fut Victor Massé. Le choix s'explique mal. L'auteur des *Noces de Jeannette* n'était guère fait pour conduire Castillon dans la voie qu'il rêvait de suivre sur les traces des classiques allemands. Au bout de deux ans de travail sous cette direction, Castillon se désespérait et songeait presque à abandonner la musique. C'est alors (en 1868) que Duparc le conduisit chez Franck, auquel il apportait son *Quintette*.

Sentant qu'il avait enfin trouvé le guide sûr qui devait le mener où il voulait aller, Castillon déchira tout ce qu'il avait écrit jusque-là, et il attribua le n° d'opus 1 à ce *Quintette*, justement approuvé par Franck.

La guerre de 1870 ramena Castillon dans l'armée, où il fit vaillamment son devoir à la tête des « mobiles » d'Eure-et-Loir.

À la prise d'Orléans, il était de l'état-major du général Chanzy, et, à la bataille du Mans, il faisait partie de la division Collin, où sa brillante conduite lui valut la croix.

La paix signée, Castillon revient à la musique, et les sociétés de concerts commencent d'inscrire son nom sur leurs programmes. Quelle joie pour lui d'être joué ! Mais aussi que de déceptions, d'amertumes, de déboires ! La musique de Castillon passait pour inintelligible. Elle était accueillie par des protestations, des cris, des rires. Notamment, le 10 mars 1872, au quatrième Concert populaire dirigé par Pasdeloup, on donna la première audition du *Concerto* en *ré majeur* pour piano et orchestre. Ce fut un beau vacarme ! La foule hurlait, sifflait outrageusement. « Trois quarts d'heure durant, nous dit Louis de Fourcaud, Saint-Saëns, au piano, tint tête au public avec un magnifique courage. Il fut vraiment beau ce jour-là, sous les huées

iniques, – intraitable, passionné, témoignant de l'ardeur de sa foi. » Castillon racontait cette bagarre avec enthousiasme : « Camille a été superbe », disait-il. Il affectait de prendre en riant l'aventure. Mais, au fond de son cœur, il en souffrait cruellement.

Autre histoire : cette fois la scène se passe à la *Société Nationale*. Voici ce que nous conte Hugues Imbert : « On exécutait pour la première fois le *Quatuor à cordes*, avec Lamoureux comme 1er violon. Dans la salle et sur l'estrade il faisait une chaleur intense. Dès les premières mesures, la chanterelle de Lamoureux claque. On s'arrête. Lamoureux remet sa corde. On recommence. Vers la 50e mesure, la nouvelle chanterelle casse. Nouvel arrêt ! On reprend après l'introduction. Au même endroit, la 3e chanterelle saute. Vous devinez l'effet sur le public impatienté d'une part, sur le 1er violon, d'autre part, Lamoureux, si nerveux, si facilement rageur.

« Un autre jour, dans le *Quintette*, l'altiste s'égare au milieu du développement et reste en avance de 2 mesures sur ses partenaires pendant toute la durée du morceau. Castillon quitte la salle exaspéré. Un de ses amis rencontrant l'altiste au foyer l'interpelle : « Eh bien, vous en avez fait du beau ! – Oh ! dans cette musique-là, répond l'autre, cela n'a pas d'importance, c'est toujours faux ! »

En mars 1872, le *Quatuor* avec piano fut plus heureux. Le public l'accueillit favorablement.

Le nom de Castillon commençait à se répandre parmi les connaisseurs. Mais sa santé, qui avait cruellement souffert des rigueurs de l'hiver 1870-71, des nuits où il campait en plein air, où il couchait dans la neige, restait profondément ébranlée. Il dut passer l'hiver de 72-73 dans le Midi, à Pau. Il se sentit mieux. Il acheva son *Psaume*. Il revint à Paris plein d'ardeur. À peine de retour, il prit froid. Une fluxion de poitrine l'emporta en quelques heures, le 5 mars 1873, à 35 ans à peine.

Tout le Paris musicien suivit ses obsèques. Il y avait là Bizet, César Franck, Lalo, Duparc, d'Indy, Massenet, Paladilhe, Saint-Saëns. Un de ses parents, tout étonné, demandait : « Mais alors, il avait donc du talent ? »

Deux mois après la mort de Castillon, le 4 mai 1873, la *Société Nationale de Musique*, dont il avait été un des fondateurs et dont il avait, en qualité de secrétaire, rédigé les statuts, faisait applaudir au théâtre de l'Odéon, sous la direction d'Édouard Colonne, sa *Suite d'orchestre*. L'année suivante, le 16 mai 1874, eut lieu la première audition de son *Psaume* 84. Le *Concerto* de piano se maintint assez longtemps sur les affiches des grands concerts. Blanche Selva en fut, pour la dernière fois, l'interprète aux concerts Lamoureux. Enfin, le 11 mai 1894, le quatuor Eugène Ysaye organisait à la salle Pleyel une séance des œuvres de Castillon, où figuraient les deux *Quatuors*. « Les chanterelles tinrent bon, nous dit-on, et le public montra de l'enthousiasme. »

Aujourd'hui, Alexis de Castillon est tout à fait oublié. Et pourtant, comme il mérite d'être aimé ! Ses œuvres, pleines de couleur, de poésie, témoignent d'une inspiration extrêmement généreuse. La forme n'en est pas parfaite. Il reste en lui de l'amateur. À côté de trouvailles délicieuses, on rencontre chez lui des harmonies un peu pauvres. Le développement n'est pas toujours très bien construit. Malgré ces insuffisances, les œuvres de Castillon s'imposent par je ne sais quel feu intérieur et par cette fraîcheur de la jeunesse que rien ne remplace. Il y a dans ses pièces de piano des pages charmantes. Son recueil de *Six Mélodies* est remarquable. Citons : *le Semeur*, *Sonnet mélancolique*, et surtout ce nostalgique *Renouveau*[3] presque égal

---

[3] Jamais cette page remarquable n'a été chantée comme par une artiste de la *Schola*, Mary Pironnay, qui devait son beau talent à l'enseignement de Louis de Serres.

aux plus étonnants Duparc avec une péroraison pour le piano à la Schumann, d'un sentiment si passionné et si pénétrant. La *Sonate* piano et violon est l'un des meilleurs ouvrages de Castillon, avec son amusant *Scherzo* et son *Andante,* d'une poésie intense. N'oublions ni son *Psaume,* si émouvant, ni son *Concerto,* ni son 1er *Quatuor* et ses 2 *Trios.*

Envers Castillon, cet oubli du public et des artistes eux-mêmes est coupable. Il y là une injustice à réparer.

EMMANUEL CHABRIER.

Si l'on trouve à cette place le nom d'Emmanuel Chabrier, ce n'est pas que ce grand fantaisiste ait jamais été le disciple de Franck, ni qu'il puisse être rapproché pour ses tendances artistiques de l'auteur des *Béatitudes*, mais c'est que, dans la difficulté où l'on se trouvait de classer exactement cet indépendant, on a trouvé naturel de le situer parmi le groupe des franckistes avec lequel il vécut toujours en une étroite amitié et dont il partageait la profonde admiration pour Richard Wagner.

Il est impossible de parler d'Emmanuel Chabrier sans signaler le recueil de ses lettres que publia récemment à la librairie Fernand Roches M. Joseph Desaymard. Le volume ne renferme pas que les lettres de Chabrier. Il contient en même temps une étude sur l'homme et sur l'œuvre par M. Joseph Desaymard, dont on ne saurait trop louer la pénétrante perspicacité.

Physiquement, on sait ce qu'était Chabrier. Le tableau célèbre de Fantin-Latour « Au piano », les croquis-charges de Detaille, d'Engel, ont rendu populaire son étrange silhouette. On a dans l'esprit l'image de « ce petit gros homme, au cheveu rare, à la barbe pointue », toujours agité, toujours en mouvement, toujours prêt à déchaîner la tempête sur un piano, en perpétuelle course à travers les concerts, les répétitions, les coulisses de théâtre, « enveloppé de son ulster moutarde, foulard au cou, le haut de forme de guingois », jovial, ironique et bouffon.

Sa personnalité artistique a été définie d'un mot par Robert Brussel : « le Rire musical ». Vincent d'Indy appelait Chabrier « l'ange du Cocasse », et il insistait (ce qu'on dit moins) sur « son effusion affectueuse, trait primordial de son génie ».

Ce besoin de tendresse, d'affection, d'effusion sentimentale, il éclate à toutes les lignes de sa correspondance. Il faut voir de quel ton il écrit à sa femme, à tous les siens, à sa vieille bonne Nanine, à ses amis. Quel chaud courant d'amour ou d'amitié !

Mais sa musique même révèle, on ne le remarque peut-être pas assez, ce côté de sa nature. Même dans ses pages burlesques, comme la *Bourrée fantasque*, il y a place, à un moment donné, pour la douceur, la grâce, la tendresse la plus insinuante.

Nous sentons mieux tous les jours la richesse et la diversité de son génie.

*

Si grand qu'il soit devenu pour nous, avons-nous cependant l'impression qu'il ait donné toute sa mesure ? Certes non.

Et il en faut chercher la raison.

Peut-être d'abord dans sa nature même.

Il n'avait pas de facilité. Il avait le travail pénible. Improvisateur éblouissant au piano, devant son papier à musique il devenait laborieusement lent.

Peut-être parce qu'il était venu trop tard à la musique, parce qu'il ne s'était pas rompu assez jeune à la pratique de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue.

Mais aussi, sans doute, parce qu'il était de cette race auvergnate, « race surtout positive et sensée, où l'on sait mal s'exprimer et s'extérioriser, – c'est M. Desaymard qui parle, – où ceux qui pensent en profondeur, pensent avec un tour défiant, scrupuleux, concentré ».

Il faut avouer aussi que le milieu artistique dans lequel vécut Chabrier n'était pas fait pour aider au développement de son génie. Ses meilleurs amis, d'Indy, Fauré, Bréville, Chausson,

Duparc, avaient un idéal trop différent du sien. Malgré lui, il devait se sentir bridé par les exemples qu'il rencontrait autour de lui et par le culte qu'on pratiquait dans son entourage immédiat pour l'art sévère de J.-S. Bach.

Son intimité avec le peintre Manet et le poète Paul Verlaine était faite davantage pour le libérer de certains scrupules envers les traditions du « grand art ».

Disons-le aussi : l'auteur d'*España* fut desservi par quelques-uns de ses plus fervents admirateurs, par ceux qui se montrèrent le plus dévoués à son succès de son vivant et à sa mémoire après sa mort, – par son collaborateur Catulle Mendès, par tout le clan wagnérien de Paris, par Van Dyck, par Félix Mottl. Sans doute il n'aurait pu échapper complètement à l'emprise de Wagner à une époque où elle s'exerçait fatalement sur tous les jeunes compositeurs français. Mais les amis de Chabrier contribuèrent à l'entraîner d'un côté où il faisait fausse route.

Gwendoline nous a certainement privés d'un vrai chef-d'œuvre, « Chabrier fut de ceux que Cocteau a dénommés : les captifs de l'Allemagne ; il lui arriva de le sentir, mais il ne sut pas totalement s'évader. »

M. Joseph Desaymard ajoute : « Par ailleurs, dans les milieux mondains où il fréquentait, il apprenait les séductions d'une esthétique de lapidaire ; il se laissait gagner à ces raffinements d'un goût équivoque, à cette sensualité des doigts manieurs de gemmes. Ainsi, s'est installé chez le bon Chabrier, dans un coin de son cerveau, un bazar cosmopolite, où se débitaient, parmi d'exquises orfèvreries, quelques joailleries douteuses. »

Là, M. Joseph Desaymard exagère, il me semble. Je ne suis pas tout à fait de son avis. Les « joailleries douteuses » sont bien rares chez Chabrier et les « exquises orfèvreries » pullulent.

Ce qui est d'un goût douteux parfois chez Chabrier, ce n'est pas un certain raffinement, qui lui est naturel, c'est au contraire, en certains cas, une concession volontaire à la banalité par le désir de plaire, d'obtenir à tout prix le succès dans les salons.

Voici, par exemple, ce qu'il écrit le 20 janvier 1890 à son ami Ernest Van Dyck : « Je t'enverrai aussi quelques romances, dont une dédiée à Nénerst ! *Toutes les fleurs !* C'est d'un baveux de salon irrésistible... » Et il se moque de lui-même, de ce qu'il a osé proposer à l'applaudissement d'un public mondain. Il cite avec ironie ce lamentable début !



Peu de jours après, il écrit encore : « Ta romance *Toutes les fleurs !* celle où il faut montrer au minimum 64 dents et dont le 3e couplet veut être dit avec des yeux blancs, de délirantes baves et un feu de tous les diables, eh bien ! elle est gravée, cette imbécile. Mais le titre n'est pas prêt. Tu n'auras guère cette perle avant une quinzaine, et je te l'expédierai avec d'autres romances telles que la *Pastorale des cochons roses*, la *Ballade des gros dindons*, la *Vilanelle des petits canards*, la *Valse des veaux*, etc., puis *l'Île heureuse*, *les Cigales*, très baveuses, pour salons diplomatiques, – effets garantis, sûrs et certains. »

On souffre un peu de voir Chabrier confondre le meilleur et le pire, ironiser encore à propos de *l'Île heureuse* et des *Cigales*. Malgré lui, malgré son désir d'assurer « l'effet », son génie a parlé. Il n'en s'est pas aperçu.

Cette *Île heureuse*, certes, un rien la rendrait vulgaire : il suffit de trop insister sur les points sensibles de la mélodie ; mais, pour qui sait en saisir la fantaisie délicieusement ailée, quel charme, quelle poésie enveloppante dans la caresse de sa courbe capricieusement onduleuse !

Je l'ai entendu chanter autrefois par des artistes que Chabrier lui-même avait stylés, et je puis dire qu'aujourd'hui Mme Bathori est une des rares interprètes de cette page exquise qui sachent lui conserver tout son prix : son accompagnement de piano, dont elle ne laisse le soin à personne d'autre qu'elle-même, est déjà un ravissement.

Et l'on s'étonne qu'un homme qui a quelquefois, dans ses lettres, le trait si gros, devienne, dans sa musique, capable de tant de finesse, d'une si subtile délicatesse.

Mais, cette délicatesse d'âme, on la devine sous le trait parfois un peu cru et volontairement appuyé.

*

De toute façon, Chabrier avait affaire à un public si peu ouvert, à un éditeur si timoré ! On l'excuse jusqu'à un certain point qu'il ait songé à des concessions.

Il n'en faisait pas toujours.

Et voyez comme il s'y prend pour faire accepter par son éditeur Costallat une mélodie un peu « difficile ». La lettre est écrite en 1884 ou 1885. Elle commence ainsi :

« En v'là une autre [une autre mélodie]. La 3e de la petite série. – La seconde, très courte, prendra le n° 2. Je vous l'enverrai un de ces quatre matins, quand ça viendra. – Je veux me payer mon recueil de 20 d'ici un an. Apprêtez vos fonds. Il y en aura de très jolies. Alors, pas d'erreur : ou ça se vendra tout de suite, et vous rigolez, ou ça se vendra plus tard, et ce sont les

Énoch[4] *et petits sons* qui rigoleront. Ou ça ne se vendra pas du tout, – mais je retourne cette hypothèse à mes ennemis.

« C'est très clair, cette musique-là, ne vous y trompez pas, et ça paie comptant. C'est certainement de la musique d'aujourd'hui ou de demain, mais pas d'hier ; je crois donc bon et habile (!) de publier ça. Dans dix ans, on sera très fort, mes enfants ; ce que je fais sera du Nadaud ; vous verrez ! Allez de l'avant. Ce qu'il ne faut pas, c'est de la musique malade. Ils sont là quelques-uns, et des plus jeunes, qui se tourmentent tout le temps pour lâcher trois pauvres bougres d'accords altérés, toujours les mêmes du reste. Ça ne vit pas. Ça ne chante pas, ça ne pète pas. Je le leur crie bien fort pourtant, mais ils me traitent de pompier, – de pompier, mon propre mot !

« C'est mon vieux d'Indy qui s'est refait, lui ! C'est un crâne celui-là ; vous m'en direz des nouvelles !

« Dans la romance, dans le morceau court, il faut chanter avant tout. Maintenant qu'on en arrive à ne plus foutre de mélodies carrées dans les opéras, il faudra bien en mettre quelque part ! On lâchera ça dans les romances. »

Quelle prose vigoureuse et drue, et pleine de sens !

*

Il est indéniable que, de toute façon, Chabrier a été en partie – en partie seulement – gâté par son milieu, soit qu'il se laissât entraîner par la mode wagnérienne, soit qu'il voulût flatter les moins musiciens de ses auditeurs et plaire à son éditeur. Mais son génie le sauvait presque toujours du double péril de wagnérisme et de vulgarité.

---

[4] Costallat était l'associé d'Énoch.

N'empêche que nous n'avons pas de Chabrier ce qu'il aurait pu donner en un autre temps, venant seulement vingt ans plus tard, avec *Pelléas* ! – Vaine hypothèse ! – Regrettons du moins qu'il n'ait jamais mis sur le métier ce *Panurge* dont il avait un instant fait le projet et qui aurait si bien convenu à sa verve truculente, – beaucoup mieux que ce *Roi malgré lui* dont le sujet, bien mince, manque, somme toute, d'allure et de bouffonnerie.

Une seule fois, Chabrier se trouva dans l'atmosphère où il pouvait respirer librement : durant son voyage en Espagne.

Pendant l'automne de 1882 « il vécut avec sa femme de radieuses vacances en Andalousie ».

Les lettres qu'il écrit à ce moment-là sont extraordinaires.

Il y a d'abord la fameuse lettre de la puce qu'il adresse à ses éditeurs Énoch et Costallat, mais dont je renonce à citer même un court extrait, qui serait de nature « à faire rougir la couverture de la collection Littolf », selon l'expression de Chabrier lui-même.

Mais surtout les lettres dans lesquelles il décrit les danses espagnoles sont admirables : « Eh bien ! mes enfants, nous en voyons des derrières andalous se tortiller comme des serpents en liesse ! Nous ne bougeons plus le soir des *baïlos flamencos,* entourés, tous deux, de toreros en costume de ville, le feutre noir fendu au milieu, la veste ajustée au-dessus des hanches et le pantalon collant dessinant des jambes nerveuses et deux fesses du plus beau galbe. Et les gitanas chantant leurs malagueñas ou dansant le tango, et le manzanille que l'on se passe de main en main et que tout le monde est forcé de boire. Ces yeux, ces fleurs dans d'admirables chevelures, ces châles noués à la taille, ces pieds qui frappent un rythme varié à l'infini, ces bras qui courent frissonnants le long d'un corps toujours en mouvement, ces ondulations de la main, ces sourires éclatants, et cet admirable derrière sévillan qui se tourne en tous sens, alors que le reste du corps semble immobile, – et tout cela au cri

de *olle, olle, anda la Maria ! Anda la Chiquita (Eso es !), Baile la Carmen, anda ! anda !* vociféré par les autres femmes et le public ! Cependant les deux guitaristes, graves, la cigarette aux lèvres, continuent à gratter n'importe quoi à trois temps. »

Mais il faudrait citer toute la lettre (21 octobre 1882).

Il faudrait citer aussi la lettre à Édouard Moullé (4 novembre 1882), remplie de détails techniques, notés, sur les mélodies et les rythmes de ces danses.

C'est à ce voyage en Espagne que nous devons l'un des plus éclatants chefs-d'œuvre de Chabrier, dont les thèmes sont pris sur le vif, *la Jota,* devenu universellement populaire sous le titre d'*España.*

La couleur espagnole plaît à l'imagination de Chabrier, et il sait merveilleusement la mettre en valeur. Mais on définirait bien incomplètement son génie si l'on ne songeait qu'à *España.*

Il faut même voir qu'un ouvrage de ce genre est assez exceptionnel dans la production de notre compositeur. On y trouve des exemples de musique pétaradante, la *Bourrée fantasque, Joyeuse Marche,* mais pas de cette couleur hispanique, d'une autre veine, bien française.

Et puis il y a l'autre aspect, tout aussi frappant, du génie de Chabrier, l'aspect tendre, affectueux, caressant, mélancolique, dont nous parlions tout à l'heure. Songez à *Sous-bois, Idylle, Mélancolie* des *Pièces pittoresques,* et à bien d'autres pages analogues.

Et notez ces lignes d'une lettre à Édouard Moullé (juin 1884) : « Pour le moment, je travaille, à la douce, aux *Muscadins.* Là, plus de légende, plus de rythmes bizarres ; c'est du drame à la Dumas père ; il faut que ça sente la France à cette époque, et la couleur de cela est très difficile à trouver. Ce n'est pas le pays du bleu où j'aime à baigner ma rêverie... » Le pays du bleu ! On oublie trop que Chabrier s'y attarde volontiers. Il

ne songe pas toujours aux petits cochons roses. Et la façon si personnelle dont Chabrier sut exprimer des états de si délicate sensibilité, de si fine tendresse, dut, moins que tout autre mode d'inspiration, être compris de ses contemporains.

Échappa-t-elle un peu moins aux Allemands ? On sait le succès qu'ils firent dès l'abord à sa musique, et particulièrement à *Gwendoline* et au *Roi malgré lui*. Je gage cependant qu'une pièce comme *Idylle* devait rester pour eux lettre close.

Et puis, si les Allemands se montrèrent si accueillants envers Chabrier, c'est qu'ils tenaient compte au compositeur de son zèle ardent à défendre la cause de Wagner, alors très violemment combattue en France. Il est bien probable que les Badois, les Saxons, les Bavarois, les Wurtembergeois, applaudissaient de confiance les œuvres de Chabrier sans pénétrer vraiment l'essence de cet art trop nouveau.

Du reste, ils l'oublièrent aussi vite qu'ils avaient mis d'empressement à l'acclamer. Ce simple fait est bien significatif : Max Friedländer, le savant musicologue allemand, qui visita les États-Unis en 1910, a pu, dans une conversation, avouer qu'il n'avait jamais entendu parler de l'auteur de la *Bourrée fantasque* et *d'España* ! Il ignorait son nom.

Étant un précurseur, Chabrier devait être un méconnu. À peine prend-il aujourd'hui la place qu'il mérite dans notre admiration.

*

Je ne puis conter toutes les « bonnes histoires » de Chabrier, ni rapporter tous ses bons mots. Il y en a qui sont devenus fameux. C'est lui qui définissait la musique de *Mignon :* « La musique que ce n'est pas la peine. » Et il ajoutait : « Il y a trois sortes de musique : la bonne, la mauvaise, et celle d'Ambroise Thomas. »

Il y a une opinion de lui que je tiens à signaler. Il écrit à sa femme, en sortant d'une répétition des *Maîtres chanteurs* à Bayreuth : « C'est merveilleux. Je pleurais comme un veau. J'ai visité toute la scène, le théâtre dans son entier, l'orchestre sous la scène. Je ne sais pas encore si j'aimerai tant que ça cette façon de placer l'orchestre ; il y a beaucoup de détails qui se perdent ; il semble qu'on entend de loin, comme d'une pièce à côté ; dans les *forte*, ça va encore ; mais dans les passages de douceur et polyphoniques, j'en perds la moitié... »

Je suis très heureux de me rencontrer sur ce point avec Chabrier. Durant six années de suite j'ai assisté aux représentations wagnériennes du Prinzregenttheater de Munich, et, chaque fois, je me suis demandé si le système de l'orchestre caché, inventé par Wagner, n'est pas en définitive une erreur. J'aime infiniment mieux les drames wagnériens joués par l'orchestre à découvert comme dans notre Opéra de Paris, ou au Théâtre des Champs-Élysées en 1937. Au moins, ainsi, nous n'écoutons pas une musique lointaine. Elle est là, tout près, qui nous enveloppe. Nous baignons dans cette merveilleuse polyphonie qui fait peut-être le plus clair de notre plaisir.

*

Il faut lire toute la correspondance de Chabrier, pleine de choses très diverses et d'ailleurs extraordinairement amusante. On y apprend à connaître mieux l'homme et l'artiste.

L'artiste, qui ne vaut pas seulement par ce qu'il nous a laissé d'ouvrages incomparables, mais par tout ce qu'il annonce, tout ce qu'il prépare. C'est lui qui a le plus contribué à nous délivrer du préjugé de la « grande musique », c'est-à-dire du culte exclusif du sérieux et de la profondeur. Il a montré que dans le genre léger, plaisant, spirituel, et aussi dans le domaine des sentiments contenus et réservés, qui ne se manifestent pas en de grandiloquents éclats, on pouvait écrire des chefs-d'œuvre. Il a donné tout son prix à la fantaisie. Il a rendu possible Debussy et il a peut-être aidé Fauré à devenir entièrement lui-même.

*

Nous avons cherché Chabrier dans ses lettres en même temps que dans sa musique. Nous l'y avons aisément trouvé, tout entier, avec les contrastes si curieux de sa nature à la fois impétueuse et tendre, capable d'une gaîté formidable, éclatante, rabelaisienne, et aussi des plus intimes et des plus touchantes confidences.

Mais nous avons omis de donner sur les faits importants de sa vie quelques précisions indispensables.

Chabrier (Alexis-Emmanuel) naquit à Ambert, dans le Puy-de-Dôme, sur les bords de la charmante Dore, le 16 janvier 1841, « dans un paysage de verts pâtis, de sapins bleu-noir et de montagnes mauves ».

Il n'étudia d'abord la musique qu'en amateur, – jusqu'à la trentième année.

Il débuta en 1877 par une opérette, *l'Étoile*, qui eut, aux Bouffes-Parisiens, 37 représentations.

En 1881 il fut nommé chef des chœurs aux Concerts Lamoureux.

En 1883 sa rapsodie *España* obtint un succès considérable. Il écrivit alors pour le théâtre *Gwendoline* (Bruxelles, 1886) et *le Roi malgré lui* (Opéra-Comique, 1887).

Atteint de paralysie générale, il mourut le 13 septembre 1894, sans avoir mis la dernière main à la partition de *Briséis*.

VINCENT D'INDY.

On ne rend pas toujours à Vincent d'Indy les honneurs qu'il mérite. Dans bien des cercles musicaux, Debussy et Fauré sont les seuls dieux qu'on révère. Deux génies pour lesquels j'ai, personnellement, toute l'admiration, je dirai même l'adoration, qu'on peut souhaiter. Mais pourquoi bornerais-je mes plaisirs ? Pourquoi ne les voudrais-je que d'une seule qualité ? Debussy, Fauré, Vincent d'Indy représentent trois aspects complémentaires de la musique française. Il m'importe de n'en négliger aucun. L'art robuste, à la fois ému et pittoresque, de *Fervaal* ou de *Saint Christophe*, de *Wallenstein* ou de la *Symphonie montagnarde*, vaut, avec ses rudesses, les exquises suavités, – et les grandeurs aussi – de *Pénélope* et de *Pelléas*, de la *Bonne Chanson* et du *Prélude à l'après-midi d'un faune.*

*

Celui qui, après la mort de César Franck, devint le chef de l'École Franckiste, naquit à Paris, en 1851.

Sa famille, de vieille noblesse, était originaire de l'Ardèche, où elle avait poussé des racines profondes.

« Le bisaïeul de Vincent d'Indy, Joseph-Isaïe Saint-Ange d'Indy, ancien officier aux dragons de La Rochefoucauld, nous conte Louis Pize[5], fut nommé préfet de l'Ardèche par Louis XVIII, et, lors du retour de l'île d'Elbe, organisa dans son département la résistance contre Napoléon. Après les Cent jours, il reprit ses fonctions et rentra dans Privas, le 12 juillet 1815, avec le comte de Vogüé, inspecteur des gardes nationales

---

[5] *Figaro,* samedi 19 décembre 1931.

de l’Ardèche. Révoqué en 1819 par le ministre Decazes pour excès de royalisme, il mourut à Boffres le 19 février 1830. »

Boffres ! Une colline aux pentes boisées, des pins, des châtaigniers, des chênes, des bruyères, quelques pauvres maisons, un château, tout cela appartient depuis longtemps aux d’Indy. « C’est au col des Faugs, sur la route de Lancastre à Saint-Péray, que la forêt commence, par un léger rideau de pins entre les fûts desquels brille le ciel bleu déchiré au loin par les pointes des Alpes. Si nous prenons le chemin de droite, les bois s’épaississent ; nous sommes à quelques pas de Chabret, où Vincent d’Indy a composé quelques-unes de ses plus belles œuvres : la *Symphonie sur un thème montagnard*, le *Trio* pour piano, clarinette et violoncelle, l’esquisse de *Fervaal.* » Vincent d’Indy écrivait un jour de sa jeunesse à son jeune beau-frère le commandant de Pampelonne (ancien capitaine de vaisseau) : « Si jamais, dans ma vocation musicale que je sens de plus en plus accentuée, il survient quelque étincelle, si jamais j’arrivais à trouver ma voie, à avoir du talent, c’est à Chabret que je le devrais, car c’est là que se sont développés mes premiers sentiments ; c’est là, dans nos chères montagnes, que j’ai pour la première fois senti le beau et entrevu l’idéal. »

Par la suite (1880), d’Indy fit construire le château des Faugs, à quelques centaines de mètres de Chabret, sur l’emplacement de la ferme du « Fau » sur la lisière des bois, « en face d’un océan de vallées et de collines dont les noires crinières de pins sont dominées par les Alpes... Ce nom même du lieu, les « Faugs », n’exhale-t-il point un frais parfum sylvestre dans lequel revit le *fagus* cher à Virgile ? » Plus d’un thème de ses symphonies ou de *Fervaal* fut recueilli « dans la brume, du côté des Estables et d’Issartes, chanté par un pâtre invisible... Aux jours brûlants d’été, sur les plateaux, d’Indy se plaisait à noter les refrains des bergères, et puis, le dimanche au village, ces rythmes irrésistibles des bourrées où l’âme des montagnards voudrait oublier sa tristesse native. »

*

Enfant, Vincent d'Indy passait tous les ans ses vacances dans les montagnes du Vivarais. Il était pris d'un grand amour pour le pays des ancêtres.

Il avait perdu sa mère à sa naissance. Le comte d'Indy, son père, se remaria. Il fut élevé par sa grand'mère, Mme Théodore d'Indy excellente musicienne qui lui fit commencer le piano à 9 ans. Il eut pour professeurs Diémer et Marmontel. Il étudia ensuite l'harmonie avec Lavignac.

En 1869, Vincent d'Indy rencontra Duparc, qui lui fit connaître Wagner et Bach.

Après 1870, il demanda des leçons à César Franck, et entra dans sa classe d'orgue au Conservatoire en 1873. Il y obtint un deuxième, puis un premier accessit (1875).

Nous le trouvons ensuite organiste à Saint-Leu, puis timbalier et ensuite chef des chœurs aux Concerts Colonne.

Il voyage en Allemagne, entre en relations avec Liszt, assiste aux premières représentations de *l'Anneau du Nibelung* à Bayreuth (1876).

D'abord secrétaire de la *Société Nationale*, il en devient plus tard le président.

On lui offre une chaire de composition au Conservatoire. Mais il la refuse pour se consacrer tout entier à la *Schola Cantorum*, qu'il venait de fonder (1896) avec Bordes et Guilmant.

Les dates de sa vie laborieuse ne sont plus dès lors que celles de ses compositions, dont nous relevons les principales : 1879-81, *Wallenstein* (orchestre) ; 1881, *Poème des montagnes* (piano) ; 1885, *Chant de la cloche* (légende dramatique) ; 1886, *Symphonie cévenole* ou *montagnarde* (piano et orchestre) ; 1887, *Trio* (piano, clarinette et violoncelle) ; 1889, *Tableaux de voyage* (piano) ; 1889-95, *Fervaal* (Théâtre de la Monnaie,

Bruxelles, 1897) ; 1897, *Deuxième Quatuor* (cordes) ; 1897, *Istar* (orchestre) ; 1898-1901, l'*Étranger* (Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, 1903) ; 1903, *Deuxième Symphonie* (en si bémol) ; 1904, *Sonate en ut*, piano et violon ; 1905, *Jour d'été sur la montagne* (orchestre) ; 1906, *Souvenirs* (orchestre) ; 1907, *Sonate en mi* (piano) ; 1916-18, *Troisième Symphonie* (De Bello Gallico) ; 1908-15, *la Légende de Saint-Christophe* (Opéra de Paris, 1920) ; 1918-21, *Poème des rivages* (orchestre).

*

On l'a dit, Vincent d'Indy est un homme d'un autre âge, « d'esprit gothique ». Son *Traité de composition musicale* semble écrit pour un moine du XIII[e] siècle. On y rencontre des affirmations comme celle-ci : « Le principe de tout art est d'ordre purement religieux. » D'Indy n'a d'admiration que pour le moyen âge, pour son art de foi, pour son art anonyme, « d'où l'auteur humblement s'efface ». Dans l'art orgueilleux et individualiste de la Renaissance il voit une déchéance. La Réforme avec son esprit de libre examen vient, selon lui, tout gâter. Quelle admiration ne professe-t-il point cependant pour J.-S. Bach ! Mais si J.-S. Bach fut grand, ce n'est pas « en raison de, mais malgré l'esprit desséchant de la Réforme ». Ce n'est donc pas n'importe quelle religion, c'est la religion par excellence, la religion catholique, qui doit former et inspirer l'artiste.

Et Vincent d'Indy s'ingénie à retrouver dans l'art les équivalents ou les symboles des dogmes de l'Église. La *Trinité*, par exemple, n'est pas seulement le caractère essentiel de la nature divine. La Trinité préside à toutes les manifestations de la vie artistique. Il y a *trois* périodes dans la production de l'artiste : ce qu'on appelle par exemple les *trois manières* de Beethoven. Il y a *trois* sortes de styles : le décoratif, l'architectural et l'expressif. Il y a *trois* vertus de l'artiste : la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité ;* la Foi en Dieu et en son art ; l'Espérance en l'Avenir, car il n'y a rien à attendre du présent ; la Charité, car l'Amour seul donne le pouvoir de créer.

On pourrait croire qu'un tel homme a les yeux exclusivement tournés vers le passé. Il n'en est rien. S'il reste fermement attaché à la tradition, Vincent d'Indy ne songe point à faire obstacle au progrès à venir. Mais pour l'orienter il croit nécessaire de connaître d'abord les progrès passés. Sa théorie de la composition prendra naturellement une forme historique. Point de vue tout nouveau. Jusqu'à lui on ne proposait aux apprentis-compositeurs d'autres modèles que ceux du temps présent. En 1860, on apprenait à composer un opéra en lisant les œuvres de Meyerbeer. Un musicien se croyait suffisamment armé pour créer des chefs-d'œuvre quand il ignorait tout du passé de la musique. Ignorance déplorable, à laquelle d'Indy veut remédier. J.-S. Bach, Haendel, Monteverde, Palestrina, Roland de Lassus, Josquin des Prés, le chant grégorien lui paraissent aussi nécessaires à la nourriture spirituelle d'un élève compositeur que les ouvrages au goût du jour applaudis autour de lui.

Cette conception de l'art musical, Vincent d'Indy l'enseigne avec passion. Il est né professeur. Toute sa vie, il la passe dans cette *Schola,* qu'il avait fondée avec Bordes et Guilmant, à y diriger les études, à faire lui-même des cours, ou à faire passer des examens, même les plus élémentaires. Il est là dès le matin de bonne heure, et il ne quitte l'école que vers le soir, quelquefois assez tard. Il prend ses repas où il peut et quand il peut. On le voit quelquefois partir de chez lui à 8 heures du matin en habit et cravate blanche. C'est qu'il a un concert à diriger le soir après le dîner, et, pour ne pas perdre de temps, pour ne pas avoir à rentrer chez lui, il s'est mis tout de suite en tenue de soirée. Une vie laborieuse, une vie dure. Mais il est infatigable et il ne prend point ses aises. Un corps de paysan, de montagnard, rompu à tous les travaux. Un visage taillé à coups de hache. Mais une belle tête. Le front haut, l'œil profond, sous un sourcil broussailleux, le regard clair et ardent, le menton volontaire, les cheveux rejetés de côté en deux bandeaux noir de jais, l'allure un peu gauche et quelque chose de timide en cet homme si robuste et si énergique, quelque chose de naïf aussi et comme de primitif. Qu'il le veuille ou non, il s'impose avec une force incroyable. Il a

une puissance de rayonnement extraordinaire. Principale vertu de celui qui enseigne.

Il enseigne par la parole, mais aussi par le livre, et son *César Franck* est un chef-d'œuvre. Il enseigne par le concert. Tous les concerts de la *Schola* qu'il a dirigés ne sont pas seulement des divertissements de haut goût : ce sont des actes, des exemples, des démonstrations à l'appui de ses convictions artistiques. Là encore il forme des disciples – disciples compositeurs ou simplement disciples amateurs. Car il faut bien aussi instruire un public, lui apprendre à saisir le beau là où il réside véritablement, à se détourner du bas et du laid, à rechercher partout où elle se cache et parfois dans le plus lointain passé l'immortelle beauté.

Il enseigne par l'exemple de ses propres œuvres et par l'exemple de sa conscience de bon artisan quand il les compose.

Mais quand donc compose-t-il, menant une vie aussi remplie ? Il n'a guère pour son travail personnel que le temps des vacances. Il l'emploie sans en perdre un seul instant. Vacances laborieuses. Du travail de l'année scolaire il se repose par cet autre travail en liberté de l'invention artistique.

Cette invention n'était jamais chez lui une improvisation. Comme je lui parlais un jour des dons remarquables d'un musicien qui avait le tort d'improviser toujours, dons que la critique se montrait assez peu disposée à reconnaître, je vis que lui-même tenait ces dons, – qu'il ne niait pas, – pour peu de chose du moment qu'un travail acharné ne les fécondait point. « Une œuvre d'art se *fait* », me dit-il d'un ton tellement énergique ! Le caractère du *bon ouvrier*, assidu à sa besogne, à son métier, se marquait dans ce ton péremptoire de l'affirmation. Il restait des heures et des heures à sa table, à la recherche d'une harmonie, d'une modulation, de la forme d'un développement. La volonté jouait évidemment un rôle considérable dans son art. Est-ce à dire que cet art fût purement intellectuel et volontaire ? Ses ennemis l'ont soutenu. Ils avaient tort. L'intelligence, la volonté,

ne créent rien sans une donnée première, sans l'inspiration. Et pour qui sait la découvrir sous le revêtement d'une science indéniable, l'inspiration abonde, coule à pleins flots dans la plupart des ouvrages de d'Indy. Sans elle, ils ne s'imposeraient pas avec cette autorité. Ce qui peut faire illusion, c'est que parfois il use de thèmes sans tendresse, de thèmes qu'on peut dire volontaires, mais où la volonté n'est pas la cause mais bien plutôt l'effet. C'est ainsi tout armé que le thème est né dans la pensée de d'Indy : il ne l'a pas voulu tel. Mais le thème exprime naturellement, spontanément, sa volonté profonde, son caractère énergique et dominateur. Voyez d'ailleurs comme il sait s'abandonner, se laisser aller à l'expansion du sentiment, dans ses moments de tendresse ou quand il contemple la nature. Mais son âpreté déconcerte souvent. Âpreté de montagnard, de montagnard des Cévennes. Henry Prunières le rapproche d'un autre montagnard, de Berlioz, avec lequel il présente en effet quelques analogies. Tous deux ont les mêmes rudesses et manquent de volupté, de cette volupté si chère en général aux musiciens français, de Couperin à Debussy, de Rameau à Ravel. Mais si la montagne leur enlève quelque chose de la grâce et de la volupté qu'on rencontre chez d'autres artistes, quelles poétiques méditations elle leur inspire à tous deux à l'occasion ! Ce sont tous deux d'admirables peintres et paysagistes, parce qu'ils sont animés tous deux d'un amour fervent, religieux, de la nature. Interrogeons les œuvres de Vincent d'Indy et nous aurons vite fait de nous en apercevoir, en ce qui le concerne.

Une des premières en date est la trilogie symphonique *Wallenstein* (1875-1881), destinée à servir de préface aux trois poèmes de Schiller : *le Camp de Wallenstein, les Piccolomini, la Mort de Wallenstein*. Quel magnifique tableau que la première partie, avec quelle couleur, quel éclat elle met en scène les bandes de soudards que, de sa main de fer, Wallenstein avait à mener durant la guerre de Trente ans, leurs ébats, leurs danses, leurs cris, leurs chants, leur ébahissement momentané devant les prédications de trois moines qui passent et ne retiennent qu'un instant leur attention : les voici bientôt revenus à leurs

divertissements plus ou moins crapuleux. Avec quelle poésie, dans la seconde partie de la trilogie, nous est présentée l'image de Thécla, fille du général, jointe à celle de Piccolomini courant à la mort quand il sait la trahison de son chef. Et quelle force dramatique dans la 3e partie : la fatalité s'acharnant sur Wallenstein et le menant à sa fin. De ces trois parties, la première est peut-être la plus magnifiquement réussie, en tout cas c'est la plus populaire. Il fallait l'entendre conduite par l'auteur lui-même. Il y mettait une vie, une force, une passion, et aussi une jovialité extraordinaires. Depuis que le Maître n'est plus là, on ne dirige plus le *Camp de Wallenstein* avec l'accent qui convient : on le dirige trop vite ; il n'y faut pas chercher la légèreté, mais au contraire la lourdeur. Ces danses effrénées ne seront jamais trop pesantes. Plus retenues, elles prendront plus de force.

Après *Wallenstein* vient (1881) une magnifique œuvre pour piano, le *Poème des Montagnes*, dont le titre dit assez l'intention. Elle est consacrée à un souvenir de jeunesse, souvenir d'un grand amour dans le cadre merveilleux d'un paysage ami.

Et d'abord des harmonies vagues et indécises : aucune mélodie, aucun chant bien défini. C'est le souvenir qui lentement, confusément, se dégage des voiles du passé... Il se précise maintenant. Et voici le *Chant des Bruyères*. L'auteur se revoit par la pensée, dans ce pays qui lui est si cher, dans ces montagnes du Vivarais qu'il a si souvent parcourues. Il respire l'odeur enivrante des bruyères. Il retrouve toutes ses impressions d'autrefois. Le voici sur un haut plateau sous les rayons d'un soleil matinal ; à ses pieds, une immense et uniforme mer de brouillard. Un grand trait sinueux du piano, à peine effleuré, évoque les molles épaisseurs de la brume. De ce brouillard se détache maintenant une figure, d'abord mal dessinée, de plus en plus nette, c'est celle de la bien-aimée que caractérise au piano une douce phrase, tendre et passionnée. Mais elle disparaît presque aussitôt. La nature seule est là, calme et silencieuse. Le

chant pénétrant des bruyères s'élève de nouveau sur l'image d'un brouillard évoquée par un trait de basse ; le chant s'affaiblit à son tour et peu à peu toute vision s'efface. C'est le premier tableau.

Autre vision : une fête de village, des danses, – non point élégantes et légères. Des danses lourdes de paysans qui portent sabots et frappent rudement le sol de leurs pas cadencés. Étrange cadence, à cinq temps. Un intermède comique, une « valse grotesque », peut-être la danse maladroite d'un ours amené au milieu de la fête par quelque bohémien, ou plus simplement quelque pitrerie d'un mauvais plaisant. Un instant l'image de la bien-aimée apparaît de nouveau, mais elle s'efface presque aussitôt, et les danses paysannes reprennent de plus belle, elles deviennent plus ardentes et vont se terminer dans un suprême élan, quand, tout à coup, le compositeur rentre en lui-même et en quelques brèves mesures conclut sur une pensée mélancolique, – la mélancolie du souvenir, du souvenir de toute cette joie et de tout cet amour : c'est la fin du 2e tableau.

Et maintenant, le 3e : cette fois, les deux amoureux sont réunis et se promènent, tendrement enlacés, à travers la montagne. Autour d'eux, les hêtres et les pins frémissent sous une tiède brise d'été et répandent leur parfum rustique. Mais voici la tempête qui se lève et qui bientôt fait rage. Les arbres gémissent sous la pesée du vent, les nuages s'amoncellent. L'orage gronde : il est près d'éclater. Les deux amoureux sentent leur amour s'exalter sous le déchaînement des forces de la nature. Dans un duo éperdu, ils chantent à pleine voix leur bonheur de s'appartenir l'un à l'autre pour toujours. Et puis peu à peu la tempête s'apaise. Le chant des jeunes gens se fait plus doux aussi et plus recueilli. Il devient plus tranquille et plus lointain. Il s'atténue. Il devient indistinct. La vision disparaît.

Alors on entend les harmonies du début, fluides et vagues. C'est le souvenir qui s'évanouit, qui rentre dans l'oubli, qui retourne au passé d'où il vient.

Une dernière ligne :

En quelques mesures infiniment attendries, le thème de la bien-aimée se fait entendre une dernière fois, sur des harmonies si nouvelles, si étranges, qu'il en prend un caractère tout triste et tout désabusé. C'est, en effet, la tristesse de l'artiste qui se dit : « Ce qui fut un instant unique de ma vie et peut-être le point culminant de mon bonheur, cela ne sera plus, ne reviendra jamais, cela est à jamais perdu. »

Mais il faut entendre le Maître lui-même nous dire ces choses dans son langage musical plein de pensée, de poésie et de sentiment.

L'année suivante (1882), sous le titre d'*Helvetia*, Vincent d'Indy publiait trois valses pour le piano, tout à fait charmantes, souvenir d'un voyage en Suisse.

Puis c'était une « légende dramatique », *le Chant de la Cloche*, qui obtint le prix de composition de la Ville de Paris en 1885 et fut joué en 1886 aux Concerts Lamoureux. Il devait être donné sur la scène de la Monnaie de Bruxelles en 1909. Vincent d'Indy en a écrit le poème et la musique, comme il a fait pour *Fervaal* et pour *l'Étranger*. Il imitait en cela Wagner, et on le lui a reproché. Sans doute n'était-il pas aussi grand poète que musicien. Mais il prétendait ne pouvoir en user autrement. Il écrivait à ce sujet à Jules Combarien, directeur de la *Revue Musicale*, le 20 février 1896 : « Il m'est absolument impossible de trouver quelque chose de bien sur un poème qui ne soit pas uniquement de moi. J'ai essayé plusieurs fois de faire autrement, ces essais n'ont produit que des résultats piteux... Lorsque je travaille sur des paroles, j'en arrive fatalement, pour faire de la musique qui me paraisse bonne, à les changer, à les triturer, à les amalgamer... Dans ces conditions, vous avouerez qu'il est préférable que ce travail de compression et passage au laminoir ait lieu sur des paroles miennes, à l'égard desquelles je n'ai aucun ménagement à garder. » Ce qui tend à prouver, par parenthèse, que, lorsque d'Indy composait, la musique commandait

en maîtresse absolue et ne s'asservissait pas étroitement au rythme de la poésie. D'autres musiciens, Debussy, Fauré, sauront au contraire tirer toute la substance de leur œuvre de l'imitation de la phrase poétique qui leur inspirera l'allure de leur phrase musicale. D'Indy agit ici en symphoniste. – *Le Chant de la Cloche* n'est pas à proprement parler un drame, c'est une série de tableaux qui ont un sens dramatique : *le Baptême, l'Amour, la Fête, Visions, l'Incendie, la Mort, Triomphe.* Le duo d'amour du 2e tableau, les fanfares, les voix accompagnées par les cuivres, une foule de détails d'orchestration et de procédés de développement, rappellent Wagner, dont le compositeur venait d'entendre les ouvrages à l'occasion de récents voyages en Allemagne. Mais il n'y a aucune réminiscence ni imitation directe. On sent que d'Indy tend déjà à se dégager d'une influence qui, tout en fécondant son génie, ne lui enlèvera jamais rien de son caractère nettement français.

Ce caractère français, il va se manifester au plus haut point dans la *Symphonie cévenole* ou *montagnarde* (1886) pour orchestre et piano. Une des plus belles œuvres de d'Indy. Une des plus belles œuvres qu'ait produites l'école des symphonistes français, sinon la plus belle. Elle est entièrement bâtie sur un thème populaire, un thème du Vivarais, qui se fait entendre dès les premières notes sur des harmonies et au moyen d'une orchestration qui le mettent en pleine valeur. On n'y regrette que l'intervention un peu trop « en dehors » d'un cor. Mais quelle poésie dans le thème lui-même et dans toute l'atmosphère dont il se trouve dès l'abord baigné ! La première partie de la *Symphonie* est d'un mouvement puissant auquel Blanche Selva, quand elle le jouait, donnait toute son ampleur, un allant irrésistible ; quelques intermèdes rêveurs et contemplatifs interviennent par endroits. La seconde partie, sorte de duo à courtes répliques du piano et de l'orchestre, a un élan passionné qui ne donne pas lieu à de grands éclats, mais n'en est pas moins émouvant, ni moins dramatique, mais se pare d'autant plus de poésie. La 3e partie, le final, est ce qu'il y a de plus extraordinaire dans cette magnifique symphonie. Il est bien rare qu'un

final soit la partie la plus réussie d'une sonate ou d'une symphonie : or, c'est ici le cas. Le thème populaire du début de l'œuvre reparaît ici sous forme rythmique en une rude sabotée, en une vigoureuse danse, doucement accentuée, et variée de mille manières, le même thème prenant toutes sortes d'aspects divers du plus rare bonheur. Un dernier énoncé du motif principal sous son aspect rêveur et mélancolique amène la conclusion à toute allure. Il y a des changements de *tempo* au cours du développement de ce final d'une singulière originalité, et le retour au *tempo* initial est mené avec une maîtrise étonnante, – étonnante est le mot, car on est étonné, surpris en effet, de se retrouver si rapidement et si facilement conduit à un mouvement si peu attendu et si désiré pourtant. En général, les pianistes et les chefs d'orchestre vont beaucoup trop vite dans ce final. Je l'ai entendu dirigé par d'Indy lui-même bien des fois et joué par Selva. J'ai les mouvements en tête. D'Indy retenait bien davantage, et le morceau ainsi mené faisait beaucoup plus d'effet. Mais les virtuoses du clavier et de la baguette se figurent tous que la vitesse fait le succès, et c'est là l'origine d'une foule d'erreurs déplorables, dont celle que je signale en passant. À tous ceux qui, de confiance, affirment la musique de d'Indy sèche et froide, parce que c'est la mode de parler ainsi, je recommande d'aller écouter en toute impartialité la *Symphonie cévenole*. Il n'est point d'œuvre symphonique qui ait plus d'envolée, plus de passion, plus de poésie et par endroits plus de tendresse.

Nous n'insisterons pas sur le *Trio* pour piano, clarinette et violoncelle (1887) ni sur les *Tableaux de voyage* pour piano (1889). Pages charmantes quoique de second plan, mais qu'on aurait tort de négliger. Ni non plus sur le *Premier Quatuor à cordes* (1890), que la souveraine beauté du *Second Quatuor* (1897) a fait un peu oublier.

Mais voici maintenant un des chefs-d'œuvre de d'Indy : *Fervaal*, action dramatique en 3 actes et un prologue. Il fut écrit de 1889 à 1895, représenté au Théâtre de la Monnaie à

Bruxelles en 1897, et à l'Opéra de Paris en 1898. L'action se passe dans des temps très lointains, « à l'origine du monde ». Imaginez sous ces mots tout ce que vous voudrez. C'est en tout cas le temps des mythes et des légendes. En quel pays ? En Celtide. Fervaal, fils des Nuées, est le héros en qui la patrie a placé son espoir. Il sera le Brenn élu qui défendra Cravann, la montagne inviolée, forteresse des dieux anciens menacée par de hardis envahisseurs. Mais, pour que sa destinée s'accomplisse, il faut que Fervaal reste pur, il faut que l'amour ne trouble ni son corps ni son âme. En attendant la réalisation de son vœu le plus cher, qui est pour le moment de sauver sa patrie et ses dieux, il se trouve qu'il est attaqué, ainsi que son maître Arfagard, par des bandits sarrasins. Blessé, tombé sous leurs coups, il est arraché à leur fureur par une princesse sarrasine, Guilhen, qui l'emmène dans son palais pour le guérir. Là se place une page délicieuse, celle du sommeil et du rêve de Fervaal dans les jardins de Guilhen. Arfagard intervient alors pour révéler à Fervaal son origine et pour l'inviter à accomplir sa mission divine. Et voici que se produit la crise tragique : resté seul, Fervaal s'apprête à ceindre l'épée et à partir pour la bataille, quand arrive Guilhen, dont la grâce et le charme le séduisent. Ici commence un long duo d'amour, héroïque et passionné, qui rappelle, au moins par ses vastes proportions, celui de *Tristan et Yseult*. La lutte s'est donc établie entre Arfagard et Guilhen, c'est-à-dire entre la religion druidique et la religion d'amour. La religion nouvelle, celle qui met l'amour à la base de la morale humaine, triomphe des dieux anciens, définitivement abolis.

On comprend la portée morale de cette œuvre, où l'auteur a mis toute sa foi, tout son cœur de chrétien, et en même temps tout son patriotisme de Français. C'est son pays et son Dieu que chante ici d'Indy avec une chaleur d'enthousiasme qui n'échappa point à son public.

À une partie au moins de son public. Car, pour saisir la pleine signification d'une telle œuvre d'art, il était besoin d'auditeurs cultivés, capables à la fois de suivre une musique

difficile et de s'intéresser à des symboles complexes. Ces auditeurs il les trouvera d'abord dans ses camarades franckistes, Pierre de Bréville, Henri Duparc, Chausson, Guy Ropartz et les autres qui répandront autour d'eux l'admiration de ce chef-d'œuvre, puis dans ses propres disciples, les élèves de la *Schola Cantorum*, qui venait d'être fondée, il les trouvera parmi tous les esprits ouverts aux idées élevées et notamment parmi les universitaires.

Notons ici ce fait important : c'est par la *Schola* que la musique est entrée dans l'Université et y entre de plus en plus dans les dernières années du XIXe siècle. Je fus témoin du fait. De 1889 à 1892 j'étais élève à l'École Normale, et je pus constater qu'on n'y cultivait guère la musique. Je dirai même que la musique y était assez mal vue. Les élèves musiciens, assez rares, étaient considérés comme des êtres bizarres, tournés vers des fantaisies étranges, au fond peu sérieux. Il y avait cependant déjà Romain Rolland, André Suarès, Bernard Fournez, avec lequel j'organisais de petites séances de piano à 4 mains auxquelles assistaient le philosophe Couturat, le littéraire Valette ; deux ou trois autres. Sur six promotions (lettres et sciences) de 24 élèves, c'était tout. C'était peu. Mais la *Schola* vint s'établir dans le quartier des écoles, et elle prit tout de suite le caractère sérieux, austère, d'une petite université. On y enseignait l'histoire de la musique. La musicologie y apparaissait comme une science. Peu à peu, très lentement, mais sûrement, à partir de 1896, la musique fit des progrès dans l'université. Aux universitaires elle parut digne de leur attention. Surtout à partir du moment où Rolland publia son *Beethoven*, tout de suite dévoré par le public des intellectuels, instruit d'ailleurs par les cours de composition de Vincent d'Indy (Laloy y assistait), par les cours d'histoire musicale de Pirro et de Gastoué. Je ne sais par quelle coïncidence et quelle affinité « l'Affaire », en 1899, fortifia ce mouvement des intelligences vers la musique, et puis aussi la philosophie de Bergson, qui sacrifiait si délibérément l'intellectuel à l'affectif, le conscient à l'inconscient ou au subconscient. Les « données immédiates » telles qu'elles se présen-

tent dans le tissu musical prenaient une importance imprévue et la musique, art du temps, par opposition aux « arts de l'espace », un rôle essentiel.

Toutes ces influences mêlées contribuèrent à former un public singulièrement prédisposé à l'émotion musicale et qui, pour la recueillir, n'avait que deux pas à faire dans la rue Saint-Jacques et à pousser la porte de la *Schola*.

Ce public devait être naturellement d'Indyste, et il devait comprendre et admirer passionnément une œuvre comme *Fervaal*. La scène admirable des Nuées, admirable au point de vue décoratif comme au point de vue musical, devait l'enchanter, comme aussi le fameux *Prélude* du sommeil et du rêve, et comme encore le grand duo. Pages inoubliables !

Je me rappelle avec quel enthousiasme mon camarade Vieillefond, professeur de mathématiques spéciales, en parlait, ou encore Charles Gaudier, le littéraire.

Dans *l'Étranger*, d'Indy renonce au domaine des vieilles légendes : il aborde les temps modernes. C'est ainsi que le drame comporte le personnage d'un douanier, qui fait d'ailleurs assez piteuse figure et choque un peu par son plat réalisme dans une pièce d'un caractère symbolique dont l'action se meut constamment dans les sphères de l'idéal, bien loin du réel apparent. C'est d'Indy lui-même qui, comme pour *Fervaal*, a écrit le livret, en prose rythmée. Il y pose un problème moral. L'homme doué d'une haute vertu qui lui confère une mission sur terre, a-t-il le droit de se laisser aller à l'amour d'une femme et de renoncer ainsi nécessairement à son rôle de bienfaiteur de l'humanité ? La réponse est naturellement négative. L'Étranger, sans nom, qui se définit ainsi : « Je suis celui qui rêve, je suis celui qui aime », et qui parcourt la terre en essayant de réparer les injustices et en répandant le bien autour de lui, se laisse entraîner à la passion que font naître en son cœur la beauté, la jeunesse et l'amour réciproque de Vita. Leur destin à tous deux est maintenant fixé. S'apercevant qu'il manque à sa mission, l'Étranger se

dévoue pour un sauvetage désespéré au milieu de la tempête. Il s'élance dans un canot sur une mer en furie. Vita le suit. Ils périssent tous deux.

La partition, quelque peu inégale, renferme cependant des beautés de premier ordre. Le compositeur y utilise fort heureusement certaines mélodies liturgiques, notamment l'antienne du *Magnificat* des secondes vêpres du jour de Noël, soulignant ainsi son intention de prédication religieuse. Les deux duos de l'Étranger et de Vita sont d'une superbe allure et d'une émotion saisissante.

*

Nous arrivons à la période de pleine maturité de d'Indy et à des œuvres d'une plus intime concentration de pensée, d'un développement de plus en plus médité, comme le 2e *Quatuor* et la 2e *Symphonie.*

Le 2e *Quatuor* ne paraît presque jamais au programme de nos sociétés de musique de chambre. Nos quartettistes reculent devant l'effort que réclame la mise au point d'un ouvrage particulièrement difficile d'exécution, effort ingrat qui ne rapporte pas le succès mérité. L'audition du 2e *Quatuor* demande en effet des oreilles singulièrement averties. Et pourtant quelle beauté, austère, mais intensément émouvante, pour qui en saisit la profonde signification !

Il en est de même de la 2e *Symphonie*, injustement délaissée. La 2e *Symphonie* ne s'attache pas à faire valoir des impressions pittoresques et des souvenirs d'ardente jeunesse, comme la première. Elle s'enferme dans la forme classique et ne vise qu'à nous faire éprouver la beauté des effets essentiels de la « musique pure ». Dans la 1re partie, deux thèmes ; l'un à 3/4, énoncé par le cor et repris par l'orchestre dans un mouvement vif, l'autre qui deviendra la mélodie fondamentale de l'*Andante.* Ces deux thèmes s'opposent comme deux sentiments, deux passions en lutte, l'une dure et sombre, l'autre, tendre, caressante,

lumineuse. La lutte des deux thèmes se poursuivra tout au long de la symphonie et s'achèvera dans la dernière partie (introduction, fugue et final) par un splendide chant de triomphe – triomphe de la clarté, de la lumière sur l'ombre. Un des beaux monuments de la symphonie française.

La *Sonate piano et violon* est également un peu négligée. Elle ne figure guère sur les programmes de concerts. Et pourtant quelle belle œuvre ! Mais elle n'est plus accordée aux états actuels de notre sensibilité. Nous ne saisissons plus le sens profond, le sens émouvant de ces thèmes, qu'on a dit construits seulement avec l'application ingénieuse d'une intelligence opiniâtre, et qui révèlent cependant une âme, – une âme forte et dure mais profondément passionnée. Il est au moins une page dans cette *Sonate* dont l'intérêt ne saurait échapper à aucun auditeur ; cette page c'est le milieu du *Scherzo*, page de tendresse rêveuse, délicieusement abandonnée, d'un charme indicible. Si vous le voulez, commencez la lecture de la *Sonate* par cette page merveilleuse. Vous viendrez au reste ensuite, notamment à cet *Andante*, tendre lui aussi, à sa manière, d'une tendresse un peu inquiète, d'un caractère si troublant pour qui sait l'entendre. Tout d'Indy est là avec sa mélodie tourmentée, à angles aigus parfois, mais qui pénètrent.

Jour d'été sur la Montagne et *Souvenirs* (pour orchestre) nous amènent au ton des premiers ouvrages de d'Indy, aux impressions de nature et aux souvenirs d'amour. Nous trouvons dans *Souvenirs* des rappels de thèmes du *Poème des Montagnes*, et, dans les deux œuvres, une inspiration extrêmement poétique.

Avec la *Sonate pour piano* nous revenons au genre sévère. Alfred Cortot parle du courage que témoigna d'Indy en continuant d'affirmer ses convictions artistiques, « sans souci de la défaveur qui commençait à peser sur elles dans les milieux d'avant-garde » sous l'influence du debussysme. Il reconnaît d'ailleurs que cette affirmation « se manifeste avec une pléni-

tude de moyens, une maîtrise technique et une ténacité doctrinaire incomparables ». Il continue : « Certes, il s'en faut de beaucoup que cette œuvre puisse jamais prétendre à conquérir la faveur populaire. Au reste, elle n'y tend pas. Elle est écrite pour une élite, sous forme de profession de foi et sans souci d'un complaisant accueil. »

Il est certain que la *Sonate pour piano* de d'Indy est une œuvre savante, d'une science profonde et raffinée. S'il fallait en croire Alfred Cortot, elle ne serait rien de plus. Je crois que le grand virtuose se trompe. Cette science merveilleuse peut recouvrir beaucoup d'inspiration. N'y cherchons pas avant tout les secrets mystérieux d'une technique transcendante. Écoutons-la d'une oreille sans préjugé et d'un cœur ouvert : si nous sommes nés suffisamment musiciens, nous pourrons y trouver l'occasion d'une suprême admiration et d'une troublante émotion. Cette *Sonate* n'est pas de la pure algèbre, il n'y faut point voir seulement la solution de problèmes compliqués d'écriture musicale, elle est prodigieusement vivante. Il n'y a pas un thème, ni aucune de ses variations, qui ne « chante » et ne soit essentiellement musicale, qui ne traduise quelque sentiment grave et recueilli ou, au contraire, joyeux ou violemment passionné.

Je renvoie au texte. Qu'on relise surtout ce délicieux *Scherzo* avec son milieu si rêveusement attendri comme dans la *Sonate piano et violon*, et qu'on se laisse entraîner par le mouvement emporté de cet impétueux final. Mais qu'on ne néglige pas pour autant la magnifique méditation du 1er mouvement, sorte d'ardente prière sans cesse renouvelée dans les divers moments de son religieux recueillement.

Les pianistes sont rares qui ont voulu faire l'effort de réaliser en une exécution adéquate la pensée ici exprimée par le Maître. Un tel monument musical réclame des interprètes de rare valeur et d'une endurance peu commune. J'en ai connu deux qui se partagent l'honneur d'avoir traduit éloquemment, chacune à sa manière, la beauté d'un chef-d'œuvre indéniable :

Blanche Selva et Marthe Dron. Blanche Selva était extraordinaire dans le premier mouvement et dans le *Scherzo*, – dans le *Scherzo* auquel elle donnait une couleur et un charme auxquels nul public ne résistait ; – Marthe Dron triomphait surtout dans le final, qu'elle jouait avec une ardeur passionnée, et auquel elle donnait une grandeur incomparable.

Tous les virtuoses du monde auront beau renoncer à un travail ingrat et peu rémunérateur, je ne cesserai de m'incliner devant la beauté d'une œuvre si pleine, si riche de musique et de sensibilité, d'une musique qui révèle ce qui est si peu fréquent en art, *une âme*.

Dans l'art de Vincent d'Indy, il n'y a pas en effet tout l'agrément, toutes les séductions ni même peut-être la sorte particulière d'émotion, – toujours un peu sensuelle, – de celui d'un Debussy ou d'un Fauré, mais j'y trouve plus d'*âme*, je veux dire de ce foyer intérieur qui n'a pas tant besoin de se nourrir des impressions du dehors pour produire toute sa flamme, pour donner tout son feu.

*

La vie de Vincent d'Indy est loin d'être terminée. Mais le grand musicien ne cessera de produire qu'en cessant de vivre. Jusqu'à son dernier souffle il donnera des œuvres et qui sembleront d'une inspiration de plus en plus forte et de plus en plus jeune. Nous en avons parlé ailleurs[6]. Nous n'y reviendrons pas.

Ce grand travailleur n'a jamais connu le repos. La mort l'a surpris essayant de mettre la dernière main à un livre qu'il préparait depuis longtemps, un livre consacré à un des ouvrages

---

[6] Voir *la Musique française, après Debussy*, aux Éditions de la N.R.F., p. 22.

qu’il avait le plus admirés et pour sa valeur musicale et pour son inspiration morale et religieuse, *Parsifal.*

Il s’éteignit dans une grande paix du cœur, comme l’attestent ces dernières lignes de son testament artistique : « ... Et je m’en irai tranquille, avec l’espérance que Dieu voudra bien admettre en son saint Paradis un pauvre pécheur qui, toute sa vie, a eu pleine foi en Lui. »

Acte de foi très émouvant dans sa simplicité, sa fermeté, sa touchante naïveté, et qui confirme tout ce que nous pensions savoir de Vincent d’Indy.

ERNEST CHAUSSON.

Par sa nature inquiète, hésitante, Ernest Chausson s'oppose nettement à l'artiste de volonté qu'est Vincent d'Indy.

Né en 1855 à Paris, il ne vint à la musique qu'assez tard. Il travailla avec Franck de 1880 à 1883.

Riche, marié de bonne heure à une femme charmante, entouré bientôt d'enfants délicieux, il paraissait avoir réuni toutes les conditions du bonheur.

Mais c'était une nature mélancolique, un esprit encombré de toutes sortes de scrupules moraux, un mystique que les réalités de la vie blessaient, sans force suffisante pour lutter contre tout ce qui est mesquin, bas, méprisable, ou pour le dédaigner.

Il y a surtout en lui un cas tout à fait curieux d'incertitude, d'inquiétude morale, de doute persistant, qui le fait cruellement souffrir.

Nul artiste n'a eu une moins haute idée de lui-même.

Il a vécu et il est mort, hanté par cette pensée que toute sa production ne valait rien, que son labeur avait été inutile. Et il travaillait cependant avec acharnement. Parfois des moments d'espoir, de confiance, mais qui duraient peu. Et il retombait dans l'affreux doute.

« Ah, mon cher ami, écrivait-il à Paul Poujaud, que vous êtes heureux d'être dilettante. Vous jouissez tranquillement de tout ce qui est beau et c'est pour vous que les poètes travaillent, depuis Homère jusqu'à Baudelaire (toute proportion gardée) ; vous passez tant qu'il vous plaît de Shakespeare à Beethoven et de Michel-Ange à Spinoza. Comme vous êtes vraiment sage de vous en tenir là ! En dehors des grands hommes, il y a des mil-

liers de petites fourmis qui piochent ingratement et suent consciencieusement ; ce qu'elles font n'a pas grande portée ; cela ne change rien, et pourtant elles ne peuvent faire autre chose. Pourquoi diable suis-je de ces bêtes-là ? »

Mais il ne se résignait pas à l'inaction. À côté de ses doutes, de ses incertitudes, il y avait en lui un grand besoin d'activité, des élans, de l'enthousiasme. C'est ce qui faisait la contradiction douloureuse de son être.

Avec toutes les conditions matérielles du bonheur, il ne fut pas heureux, parce qu'il ne crut pas en lui.

Et cependant, sans être un artiste de tout premier plan, il a fait œuvre qui dure.

Si son *Roi Artus* est délaissé, si Chausson ne semble pas avoir possédé les dons du dramaturge, sa *Symphonie en si bémol,* un peu trop wagnérienne par moments il est vrai, reste au répertoire des sociétés de concerts, tous les violonistes jouent son mélancolique *Poème,* si représentatif de sa nature, toutes les sociétés de musique de chambre son beau *Quatuor en la* piano et cordes et son *Concert* pour quintette cordes et piano. Quelques-uns de ses lieds enfin comptent parmi les plus estimés des connaisseurs. Rappelons quelques titres : *le Temps des lilas, Cantique à l'épouse,* « *la Lune blanche* », *le Colibri.*

*

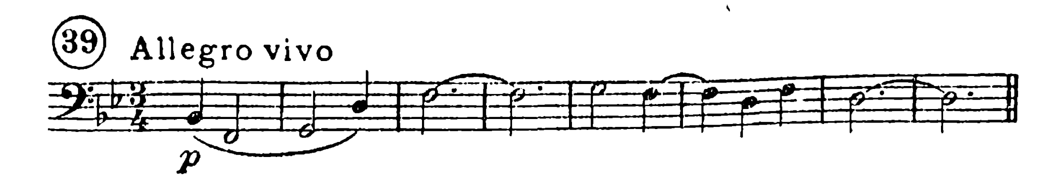
Parmi les disciples de Franck, Chausson est celui qui ressemble le plus au Maître. Henri Duparc faisait déjà cette remarque : « Chausson vient plus directement de Franck que nous tous. » Un Franck moins robuste.

Sa *Symphonie en si bémol majeur* reflète au mieux les divers aspects de la nature morale de Chausson. Il semble que nous le voyions vivre, penser, sentir devant nous.

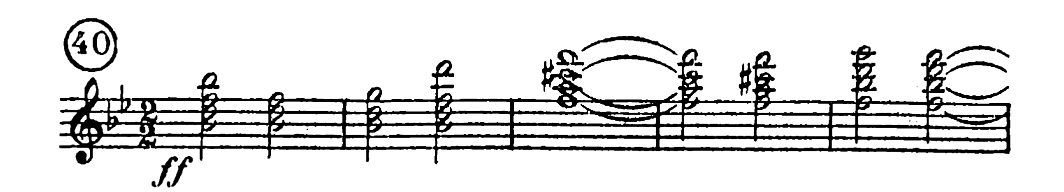
Le voilà d'abord méditant gravement sur les grands problèmes de la vie. C'est l'introduction du premier morceau :



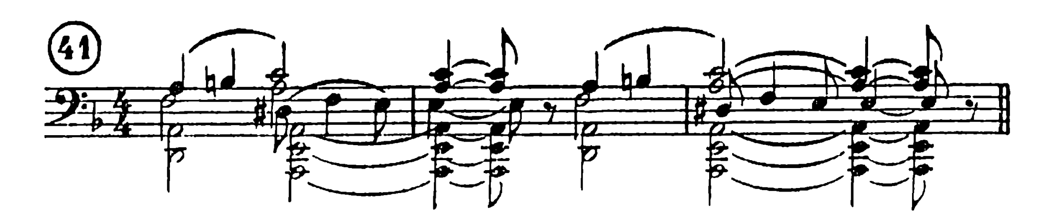
Le voici maintenant à la poursuite d'une idée dont il s'est épris, d'un rêve qu'il veut réaliser, pour lequel il s'enthousiasme et va bientôt entreprendre une sorte de croisade :



Lancé dans des luttes ardentes contre toutes sortes d'obstacles, il s'acharne, se croit vainqueur et clame sa victoire :



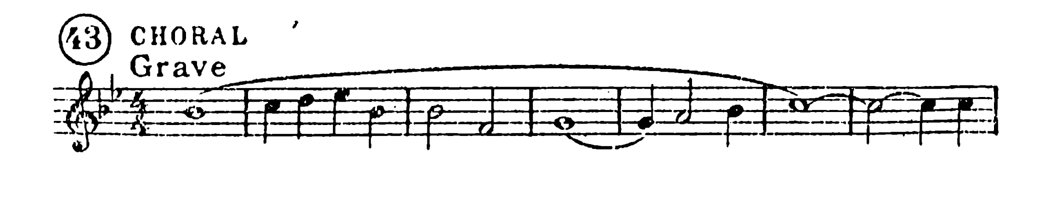
Mais à l'illusion d'avoir vaincu succèdent bientôt les amertumes du doute :



De nouveau il se reprend, il entame le combat, mais avec moins de confiance que lors de la première attaque. Une inquiétude se manifeste sous la volonté qui prétend s'affirmer invincible :



Après bien des péripéties, le chercheur d'idéal trouve enfin le repos dans la vérité religieuse qui s'était annoncée dès le début de l'œuvre et qui prend ici une signification nouvelle :



*

Personnellement, Chausson m'est très cher, et, comme à beaucoup d'autres, il me rappelle une heure très déterminée de ma vie et de la vie musicale de la France, un état de notre sensibilité assez éloigné de celle du temps présent. Si j'avais écrit de la musique, elle ressemblerait à celle de Chausson.

Les jeunes auteurs n'aiment point tant ce musicien. On ne parle que de musique objective, et ce sentimental n'est point pour leur plaire[7].

Mais le public lui reste fidèle.

Son nom a plutôt grandi depuis quarante-trois ans qu'il est mort d'un stupide accident de bicyclette (1899), et il semble bien que cette épreuve du temps à laquelle fut déjà soumise son œuvre soit suffisante et définitive.

---

[7] Un retour au sentiment semble cependant se discerner depuis quelque temps.

Il a écrit une musique chaude, généreuse et douce, d'un sentiment des plus délicats.

Bien qu'influencé par Wagner et par Franck, Chausson est loin de leur ressembler à tous égards. Il a notamment des recherches d'harmonie et de timbres, des effets de coloration d'une légèreté, d'une finesse extrêmes, qui font déjà penser à l'art impressionniste. À certains égards, Chausson est un novateur. Songez à certains passages de son *Quatuor en la*, d'une exquise subtilité. Personne avant lui n'avait écrit des pièces comme le *Simple et sans hâte* de ce *Quatuor*. Je pense aussi à certaines pages de ces *Quelques danses* pour piano, aujourd'hui beaucoup trop négligées.

À sa manière et avec d'autres musiciens, tels que Chabrier et Fauré, Chausson annonce, amène, prépare celui qui devait apporter à la musique française tant de nouveautés et lui ouvrir des voies merveilleuses où elle ne s'était pas encore engagée, le grand, l'unique Claude Debussy.

CHARLES BORDES.

Avant tout un homme d'action, un organisateur, un animateur, un initiateur. Il ne donna que peu de temps à la composition.

Charles Bordes est né à Vouvray-sur-Loire le 12 mai 1862. Il est mort à 46 ans, en 1909.

Il fut l'élève de Franck, élève assez fantaisiste, assez paresseux, et qui n'apprit pas grand'chose de son maître.

Son merveilleux instinct devait suffire à tout.

Et ce qu'il a fait en sa courte vie pour le développement du goût et de la culture musicale en France est considérable.

En 1890, il est nommé maître de chapelle à Saint-Gervais.

Le 26 mars 1891, il y dirige le *Stabat mater* de Palestrina et le *Miserere* d'Allegri. C'est une date. C'est l'entrée en scène de la musique du XVIe siècle et notamment de l'art palestrinien dans la vie musicale française de la fin du XIXe siècle. Franck avait ignoré ce passé mémorable, – ou presque. Ressuscité par Bordes, il devait exercer une grande influence sur tous nos compositeurs, à quelque parti musical qu'ils appartinssent, aussi bien sur un Debussy que sur un Vincent d'Indy.

En 1892, Bordes fonde la Société des *Chanteurs de Saint-Gervais*, destinée à faire connaître les œuvres de Palestrina, de Roland de Lassus, de Costeley, de Carissimi, de Schütz. Et il commence, avec sa troupe, à parcourir la province.

Ce qu'a fait Bordes pour réveiller la province de sa somnolence musicale est inouï. Et avec un désintéressement extraordinaire. Ses chanteurs lui étaient absolument dévoués. Quand le

« Pater », comme ils l'appelaient, avait donné le signal du départ, tout le monde le suivait avec enthousiasme dans l'expédition plus ou moins lointaine qu'il entreprenait sans trop savoir quel profit on rapporterait de l'aventureuse tournée, ou même s'il y en aurait un. Cet homme disposait d'un pouvoir mystérieux sur tous ceux qui l'approchaient. Il communiquait sa foi. Autour de lui tout le monde vivait dans le rêve d'un apostolat artistique d'où était exclu tout souci purement matériel.

Je me rappelle que vers 1900, – j'étais alors jeune professeur de philosophie au lycée de Bar-le-Duc, – j'organisai une série de manifestations artistiques qui comprenaient une messe en musique dans la principale église de Bar, un concert le soir au théâtre, et, le lendemain, un salut en musique à Saint-Dizier. J'avais fait engager pour ces trois cérémonies les *Chanteurs de Saint-Gervais* et le quatuor vocal de solistes composé de Mlle de la Rouvière, Mme de la Mare, David et Gébelin. Bordes m'avait bien proposé aussi une toute jeune pianiste « qui vraiment est très bonne, vous savez », m'écrivait-il : c'était Blanche Selva. Mais il n'y avait plus d'argent pour rétribuer ce concours supplémentaire. Il y en avait déjà si peu pour toute cette troupe de chanteurs que Bordes nous amenait ! Il nous avait fait des conditions d'un bon marché ridicule, pour faciliter l'accord. Il voulait absolument venir. Il voulait semer la bonne parole. Et ce fut magnifique. Je l'accompagnai à Saint-Dizier. Petit voyage en chemin de fer (en 3e classe bien entendu), bien amusant au milieu de cette bande de gamins qu'étaient tous ces chanteurs, gais comme des chansons, faisant mille plaisanteries, inventant mille joyeuses farces. Cependant ce pauvre Bordes souffrait d'un violent mal d'estomac qui altérait un peu sa bonne humeur, – et il faisait ses comptes. D'où il résultait qu'en définitive, tous frais payés, en rentrant à Paris, il resterait 20 francs de bénéfice par chanteur pour ces trois séances et des journées de déplacement horriblement fatigantes. Il fit connaître ce résultat à ses collaborateurs, qui ne s'étonnèrent point et reprirent aussitôt leurs jeux et leurs rires. Du moment qu'on était avec le « Pater » à faire de bonne musique, tout allait bien.

C'étaient les temps héroïques.

Cet étonnant animateur n'était pas un organisateur impeccable. Mais qu'importe ? Tout s'arrangeait tout de même. Vous allez voir comment.

Lorsqu'il arriva à Bar-le-Duc, avec tout son monde, Bordes s'aperçut qu'il lui manquait la moitié de sa musique. Il l'avait oubliée, en s'embarquant dans un fiacre, sur les marches de l'escalier de la *Schola*. Que faire ? On courut chez tous les amateurs de la ville emprunter des partitions. Il y avait au programme des fragments de *Fervaal,* des mélodies de Duparc, Chausson, etc. On arriva à réunir les textes. Il n'y eut qu'une chanson à 4 voix *a cappella* du XVIe siècle, de Roland de Lassus ou d'un autre, je ne sais plus, dont la partition et les parties restèrent introuvables. « Eh bien, nous la chanterons par cœur, déclara Bordes. – Mais nous manquerons de mémoire, ripostèrent les chanteurs. – Mais si, mais si, insista Bordes, nous la chanterons par cœur, et tout ira bien. » Et tout alla bien en effet. Cet homme faisait des miracles.

Pour *Fervaal* il y eut un incident assez comique. David et la Rouvière devaient chanter le duo du dernier acte. Ils comptaient suivre la musique chacun sur sa partie. Mais il n'y avait qu'une partition, nécessaire au pianiste. Comment se tirer d'affaire. Bordes n'hésita pas. Il fit placer le piano (en l'espèce un piano droit) devant le trou du souffleur, ne présentant au public que la vue de sa toile de fond. Il se mit devant le clavier, plaça David et la Rouvière chacun d'un côté de lui. David et la Rouvière, tous deux petits, étaient, de plus, obligés de se pencher pour lire la musique. De sorte qu'ils disparaissaient complètement derrière le piano, de même que Bordes. Et ainsi le public n'avait pour spectacle que cette toile de fond qui recouvrait le cadre de l'instrument et n'apercevait ni le pianiste, ni aucun des deux chanteurs. Les voix sortaient on ne savait d'où. Mais Bordes avait une telle autorité tranquille et indifférente, qu'il faisait accepter du public les arrangements les plus hétéroclites.

Autre difficulté : David, rappelé à Paris pour je ne sais quelle circonstance pressante, ne pouvait venir à Saint-Dizier. Il devait y chanter un air ancien. Bordes, nullement embarrassé, se tourne vers moi et me dit : « Vous prendrez votre violon et vous jouerez un *Andante* de Bach. » Il avait tout de suite trouvé la solution.

En 1894, Bordes commença à exécuter des cantates de Bach, alors tout à fait inconnues en France, et il se mit à publier une *Anthologie des Maîtres religieux primitifs*.

Au mois de juin de la même année, il fondait une Revue, la *Tribune de Saint-Gervais*.

En mars 1896, avec le concours de Vincent d'Indy et de Guilmant, il constituait la *Schola Cantorum* dans un local situé à l'angle du boulevard Montparnasse et de la rue Stanislas. Pour mettre l'affaire en route, Bordes possédait exactement 37 fr. 50 en caisse.

Mais il avait la foi, qui remue les montagnes.

Les cours ouvraient le 15 octobre avec 9 élèves : Georges Beyer, René de Castéra, Paul Coindreau, Abel Decaux, Albert Dupuis, Paul Jumel, Kiriać, Léon Saint-Réquier et Déodat de Séverac.

Puis ce furent les pèlerinages à l'abbaye de Solesmes pour y cueillir l'authentique tradition du chant grégorien.

Nouvelle découverte qui, elle aussi, retentit considérablement dans l'âme des jeunes compositeurs français.

Après cela, Bordes crée une « maison de famille » pour recevoir les élèves de la *Schola*.

Il organise un groupement d'apprentis graveurs et un autre d'apprentis chantres.

En même temps, il continue de parcourir la province avec ses *Chanteurs de Saint-Gervais.*

Il organise des assises de musique religieuse dans quelques grandes villes.

Enfin, la maison de la rue Stanislas devenait trop étroite, et il fallait déménager.

Bordes, avec son admirable confiance, son inébranlable enthousiasme, son indestructible espérance, loue le local de la rue Saint-Jacques sans avoir un sou devant lui pour payer le loyer. Contrairement aux avis prudents de ses amis, l'événement donnait bientôt raison à sa témérité. L'argent nécessaire venait à l'heure dite, tombait du ciel.

Quel homme extraordinaire ! Et que ne lui doit pas la musique française, dont, par ses initiatives de toutes sortes, il a si fort soutenu l'élan et facilité le renouveau !

La *Schola* prospéra très vite et, par ses concerts notamment, où la musique ancienne, alors si peu connue à Paris, tenait tant de place, devint un centre de culture incomparable.

À l'homme d'action qu'était Charles Bordes se joignait un artiste délicat qui a écrit des pages charmantes.

Ce n'est pas un grand architecte. Il manquait de la science et de l'application nécessaires.

Mais il se montra souvent délicieusement inspiré. Sa musique est fine, subtile, d'un sentiment pénétrant.

Il a écrit des mélodies, des cantiques, des antiennes, des litanies, quatre *Fantaisies rythmiques* et un *Caprice à* 5 *temps* pour le piano, une *Suite basque* pour flûte et quatuor, une *Rapsodie basque* pour piano et orchestre. Le pays basque lui était cher.

Parmi ses mélodies il faut citer tout particulièrement : *Ah ! triste était mon âme,* page douloureusement passionnée, d'une émotion profonde ; *la Poussière des tamis, la Lune blanche,* etc.

Il avait commencé un drame lyrique : *les Trois Vagues.*

Son nom restera, avec quelques lignes d'une musique extrêmement personnelle, rêveuse, tendre, et parfois troublante.

PIERRE DE BRÉVILLE.

Dans les dernières années du XIX[e] siècle, la maison d'édition musicale E. Baudoux et Cie, 30, boulevard Haussmann, publiait un recueil de *Mélodies modernes* qu'elle faisait précéder de la note suivante :

« La maison E. Baudoux et Cie, fondée en janvier 1894, dans le but de faire connaître les musiciens de la jeune école française, a pensé qu'il serait intéressant de réunir en volumes et de présenter ainsi au public quelques-unes des œuvres vocales publiées par elle. On a choisi celles qui, tout d'abord, ont obtenu un accueil favorable ; et pour les grouper en deux recueils – (je ne crois pas que le 2[e] recueil ait jamais paru), – on a seulement tenu compte de la difficulté d'exécution. Chaque mélodie est précédée du portrait de son auteur. Parmi les noms qui suivent, certains sont déjà fort connus, d'autres le sont moins, tous méritent d'être retenus.

Les Éditeurs. »

Le 1[er] recueil s'ouvre par une très jolie mélodie de Pierre de Bréville : *le Furet du bois joli*, sur ce texte de Jean Benedict :

Il court, il court, le furet
Le furet du bois, Mesdames,
Il court, il court le furet,
Gardez-vous de le prendre aux rets
De vos charmes.
En se débattant il pourrait
Vous mordre aux larmes !

Quand le bonheur qu'il donne est vain,
Pourquoi songer à ce vilain ?
Laissez-le fuir parmi les vertes

Forêts, obscures et désertes.
On pleure tant parfois
D'avoir touché du doigt son rêve !
Le bonheur en chagrin s'achève,
Hélas ! plus souvent qu'on ne croit.
Il faut laisser courir au bois
Le furet porteur de joies brèves.

Ce Jean Benedict – pseudonyme de Bellon – se disait poète. On peut juger en quelle mesure il l'était. Mais enfin il avait des intentions qui ne sont pas tout à fait négligeables. Singulier homme que ce Benedict. Je le revois encore avec son allure de duelliste, sa mise en garde perpétuelle, sa vivacité, sa crânerie. Avec son ami Ponscarme il prit quelques années plus tard la succession de Baudoux et Cie, et je fréquentais à ce moment beaucoup ses bureaux où je rencontrais toute la jeune école, en effet. Je lui en sais gré. Ponscarme travaillait. Et cet étourdi de Bellon, avec sa barbe d'un beau roux foncé et son regard aigu, recevait.

Ces vers de Benedict ne sont pas extraordinaires, mais ils ont inspiré à Pierre de Bréville une de ses plus charmantes mélodies qu'on ne chante plus du tout, je me demande pourquoi.

Dans le recueil en question, la mélodie est précédée, comme il est annoncé, du portrait de l'auteur, c'est bien lui tel que je l'ai connu dans sa jeunesse : un gracieux visage, des traits fins, une allure aristocratique, le regard très doux, ce qui n'empêchait pas l'homme d'avoir beaucoup de caractère et de se montrer fort tranchant dans ses jugements.

Il était né en 1861...

Mais je m'arrête. J'ai longuement parlé de Pierre de Bréville dans un autre ouvrage déjà paru à la librairie Gallimard : *la Musique française après Debussy*. Je me permets d'y renvoyer le lecteur curieux de connaître dans le détail la vie et les œuvres d'un de nos meilleurs musiciens.

GUY ROPARTZ.

Dans ce même recueil de *Mélodies modernes* éditées par la maison Baudoux, je trouve une mélodie bien oubliée, et très injustement, de Guy Ropartz. C'est une *Berceuse*, sur des paroles d'Hippolyte Lucas :

Ô petits enfants,
Voici l'heure
Où tout bruit cesse en la demeure.
Priez en votre lit couchés,
Promettez bien d'être plus sages...

Non, décidément, ces vers ne valent pas la citation. Mais la musique mérite d'être chantée, bien que ce texte lui fasse tort.

Et quant à ce qu'il faut savoir de Guy Ropartz, je m'en remets à ce que j'en ai dit dans *la Musique française après Debussy*. Et je lui renouvelle ici l'hommage de toute mon admiration.

Tout de même, cette maison Baudoux a rendu de bien grands services à la musique française, quand ce ne serait que d'avoir édité pour la première fois les mélodies de Henri Duparc. Mauvaise affaire d'ailleurs en son début, que la publication de toutes ces œuvres de « jeunes ». Baudoux y a laissé beaucoup d'argent.

LOUIS DE SERRES.

Ce remarquable musicien, trop peu connu, est né en 1864. Il a fait ses premières études musicales à Lyon. Il les a poursuivies au Conservatoire de Paris dans la classe de Guiraud. Il retrouva là Paul Dukas, Alfred Bachelet, André Gédalge. Mais son véritable maître fut César Franck, à qui Vincent d'Indy le présenta en 1884. Il entra dans sa classe d'orgue au Conservatoire, où il eut pour condisciples Letocart, Jemain, Erlanger, Guy Ropartz, Dallier, Caussade, – Caussade dont il corrigea les premiers devoirs d'harmonie.

Louis de Serres fut très lié avec Fauré et avec Chausson, qui était son voisin, boulevard de Courcelles.

Compagnon de toute la vie de Vincent d'Indy, depuis la camaraderie initiale, collaborateur de la première heure à la direction de la *Schola Cantorum*, il fut directeur de l'*École César Franck* depuis la fondation de cette école en janvier 1935.

Il a écrit pour orchestre *les Caresses*, poème symphonique inspiré d'un poème de Sully-Prudhomme, et un *Andante pathétique* pour le Jour des Morts, qui furent exécutés à la *Société Nationale.*

Mais surtout ses *Mélodies* valent un grand prix, à la fois par leur beauté de forme et par leur émotion souvent troublante. Les unes sont groupées en séries : *le Jardin clos* (5 poèmes), *les Heures claires* (6 poèmes) ; les autres sont détachées : *Sub urbe, l'Éveil de Pâques,* etc.

Des chœurs, de la musique religieuse, des motets, des cantiques, complètent ce catalogue.

Trop modeste pour chercher la grande réputation à laquelle il avait droit, Louis de Serres s'est enfermé dans le cadre étroit de la vie scolaire de la rue Saint-Jacques d'abord, puis de l'*École César Franck*, où il a conquis toutes sortes d'affections et d'admirations. Le Paris mondain l'ignore, et aussi le Paris populaire. C'est dommage. Mais son œuvre n'en continue pas moins de vivre dans un milieu dévoué. Et qui sait si elle ne prendra pas quelque jour une importance imprévue dans le grand Paris et dans la grande France ? Nous le souhaitons.

En janvier 1943, l'*École César Franck* a vu disparaître son directeur Louis de Serres, profondément regretté de ses amis, de ses élèves et des amateurs ou artistes qui ont su apprécier son beau talent.

*

Avec Louis de Serres, nous avons épuisé la liste des disciples directs de César Franck.

Cependant, il convient d'ajouter à cette liste les noms de quelques-uns de ses élèves à la classe d'orgue au Conservatoire, Samuel Rousseau, Gabriel Pierné[8], Tournemire, qui subirent assez sensiblement son influence au point de vue de la composition.

Cette influence s'exerça aussi sur son ami le grand organiste Guilmant, sur les violonistes Ysaye et Armand Parent.

Puisque je prononce le nom d'Armand Parent, je tiens à rappeler quel grand artiste il fut. Son aspect sévère et même un peu raide lui faisait du tort auprès de certains auditeurs peu clairvoyants. En réalité, il n'y avait pas d'interprète plus ardent, plus passionné. Personne n'a joué comme lui le *XVe Quatuor* de Beethoven, ni le *Quatuor* de Franck, ni la *Sonate* de Lekeu. Per-

---

[8] Voir *la Musique française après Debussy*, p. 209.

sonne. Pas même le grand Ysaye. Il y mettait tout son cœur et faisait frissonner.

SAMUEL ROUSSEAU.

Samuel Rousseau fit ses études au Conservatoire et obtint le prix de Rome en 1878. En 1879, le prix Cressent lui était attribué pour un opéra-comique, *Dinorah,* et en 1891 le prix de la Ville de Paris pour un opéra en 3 actes, *Merowig,* sur un livret de Georges Montorgueil. Samuel Rousseau a encore composé un drame lyrique, *Leone*, sur un sujet corse qui fut représenté à l'Opéra-Comique après sa mort. Musique facile, correcte, élégante.

Samuel Rousseau fut maître de chapelle de Sainte-Clotilde, et c'est surtout par sa musique religieuse qu'il laissera une trace dans l'histoire ; notamment son *Libera me, Domine* eut son heure de célébrité.

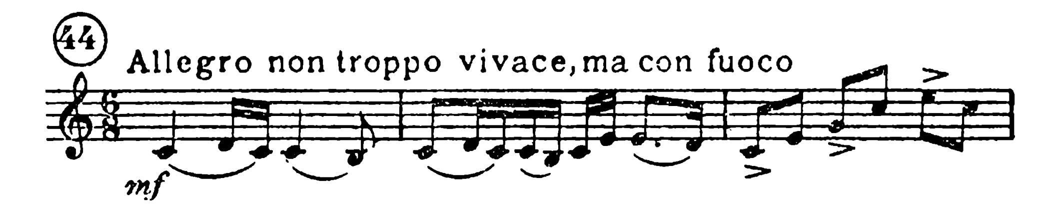
PAUL DUKAS.

Il faut mettre à part, pour leur rare valeur, deux musiciens dont ni l'un ni l'autre ne fut l'élève de Franck, mais dont il importe de souligner l'étroite affinité avec le groupe franckiste et qui tous deux présentent cette particularité exceptionnelle dans l'École française contemporaine de s'être souvent directement inspirés de Beethoven : Paul Dukas et Albéric Magnard.

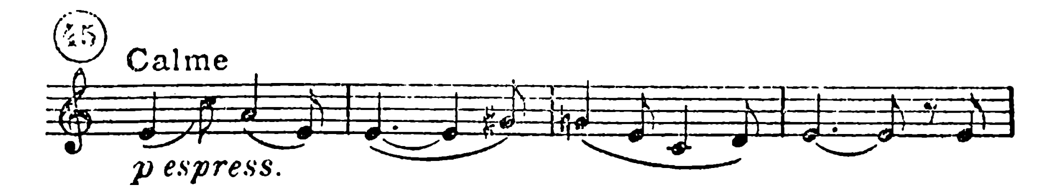
En ce qui concerne Paul Dukas, nous nous en tiendrons à ce que nous en avons dit dans notre *Musique française après Debussy*. Nous nous contenterons d'ajouter ici quelques mots sur l'un de ses plus importants ouvrages et l'un de ceux qui mettent le mieux en évidence sa qualité de « symphoniste ».

La *Symphonie en ut majeur* ne commente aucun programme, elle ne fait allusion à aucun objet ou à aucune action extérieure. Ce n'est ni une tragédie, ni un tableau mis en musique. Ni littérature, ni peinture. Impossible de raconter à son sujet des « histoires ». À cette musique on ne peut s'intéresser que pour sa beauté purement musicale. Tout au plus peut-on indiquer pour chaque morceau ce qu'il révèle de la nature du musicien, qui s'exprime spontanément dans son œuvre – œuvre essentiellement classique.

Le premier morceau est un *Allegro*, plein d'ardeur et de feu, de ce feu intérieur qui, sans qu'il y parût beaucoup sur son visage, brûlait au cœur de Paul Dukas et animait son zèle d'artiste. Feu de passions qu'il nous a peut-être cachées, qu'il a voulu jalousement garder enfermées en lui-même. Notez ce premier thème orageux, qui n'est certes point d'une âme en repos :



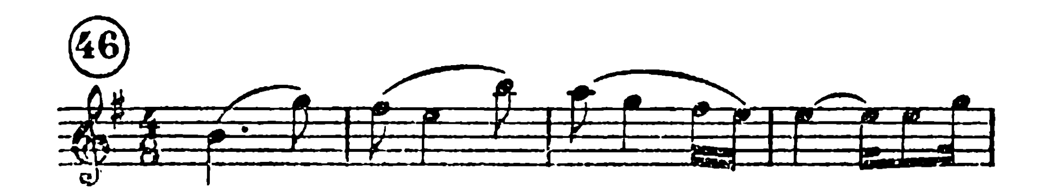
Il y a de la tendresse aussi dans le cœur de Paul Dukas, tendresse qui s'exprime par le second thème, plus calme. Mais ce n'est pas une tendresse qui s'abandonne avec une entière confiance à la joie d'aimer. C'est une tendresse inquiète qui ne se sent point sûre de posséder le bonheur souhaité, et où l'on retrouve encore, très atténués, ces accents volontaires qui avaient paru dans le premier thème :



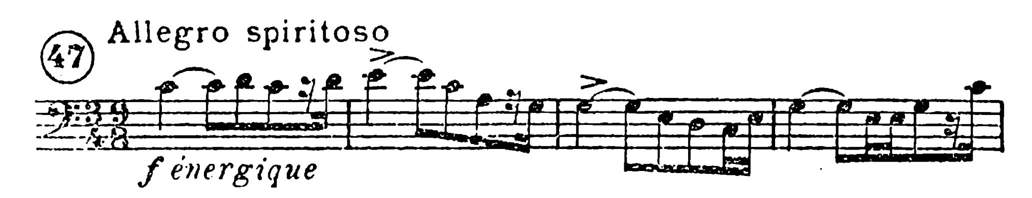
Tout le long du premier morceau, ces deux éléments d'agitation passionnée et de tendresse concentrée s'opposeront, se mêleront, et de leur fusion naîtra peu à peu un sentiment d'espoir et même d'allégresse triomphante.

Le second morceau est un mouvement lent, tout de grâce, de charme, de douceur, où semblent s'unir à des aspirations vers le bonheur une calme méditation sur les conditions de la vie et une claire vision des difficultés qu'il y a toujours à réaliser une conception poétique. De la sérénité, mais la sérénité d'un philosophe qui n'ignore rien des déboires auxquels nous devons toujours nous attendre – sérénité cependant parce que ce philosophe affermit sa pensée et son cœur dans la contemplation stoïque du vrai et des nécessités immuables de l'ordre naturel.

Ce bel *Andante* débute ainsi :



Puis vient un impétueux *Finale* dans lequel on sent toute la jeunesse de l'auteur au moment où il composa cette symphonie. Course effrénée vers l'idéal inaccessible et convoité cependant avec une énergie farouche :



Cet ouvrage d'une construction si solide, à la fois ardent, méditatif et lumineux, mériterait d'être joué plus souvent. Il ferait connaître le magnifique talent de Paul Dukas sous un autre jour que cette *Ariane,* d'ailleurs justement célèbre, ou que le fameux *Apprenti sorcier* qui ne suffisent pas à le définir tout entier, et il ajouterait à sa gloire un élément trop ignoré.

ALBÉRIC MAGNARD.

L'un des moins connus, l'un des moins joués parmi les musiciens français qui ont commencé de produire vers 1890. Sa mort tragique a un moment attiré l'attention sur son nom. Mais, de nouveau tout à fait oubliée du grand public, son œuvre magnifique ne demeure réellement appréciée que d'un petit nombre de connaisseurs.

Le fait a en partie son explication dans les circonstances de la vie du compositeur. Sauvage, éloigné des hommes, enfermé en lui-même, Magnard n'a pris aucun des moyens habituels de se faire une réputation.

Albéric Magnard est né le 9 juin 1865 à Paris. À 4 ans il perdit sa mère. Son père, d'abord petit employé aux Contributions directes, était entré dans le journalisme et il devait, en 1879, succéder à Villemessant dans la direction du *Figaro.* C'était un bon écrivain, un homme honnête et droit, mais fort sceptique et vivant dans un milieu de journalistes, de gens de lettres, d'artistes, de gens de théâtre, d'hommes d'affaires, – milieu en général assez dépravé qui déplut souverainement à son fils.

Albéric fit ses études à l'école Monge, puis au lycée Fontanes (Condorcet), et il prépara ensuite sa licence en droit, qu'il obtint en 1887. Entre temps, il avait fait son service militaire et il était passé officier de réserve.

En musique, Magnard n'avait été jusqu'à sa 22e année qu'un amateur. Dans ce domaine, il n'avait manifesté aucune précocité. Il témoignait seulement de quelque facilité pour le piano, qu'il travailla sous la direction de Paul Delioux.

Un voyage à Bayreuth, où il entendit *Tristan,* et le succès de son ami Savard au concours de Rome contribuèrent peut-être à lui faire découvrir sa véritable vocation.

En 1886 il se présente au Conservatoire. Il entre en 1887 dans la classe d'harmonie de Théodore Dubois. Il suit en même temps, comme auditeur, la classe de composition de Massenet. En juillet 1888 il obtient un 1er prix d'harmonie. Il quitte alors le Conservatoire.

Il avait pris un maître en dehors de l'enseignement officiel, et, quatre années durant, il travailla d'un labeur acharné sous la direction de Vincent d'Indy.

En 1890 il termine sa 1re *Symphonie,* en 1891 un drame lyrique, *Yolande,* en 1893 sa 2e *Symphonie* et les délicieuses *Promenades* pour piano inspirées par un amour qui devait décider de sa vie : en 1896 il épousait Mme Julia Creton.

En 1892, *Yolande* fut représentée au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. Ce fut une chute retentissante. Magnard gagna tout au moins des amis désormais dévoués à sa cause, Octave Maus et Eugène Ysaye. Grâce à eux, la musique de Magnard se répandit d'abord en Belgique. Ensuite Nancy l'accueillit assez favorablement, grâce à Guy Ropartz, l'ami le plus intime du compositeur.

La mort de son père en 1894 le prive d'un appui qui aurait pu lui être utile. Le directeur du *Figaro* disposait évidemment d'une foule d'influences. Mais Albéric Magnard se refusait à en faire usage. Il lui répugnait d'être appelé « le fils du Figaro ».

Alors, de plus en plus, il se retire du monde. Déjà, depuis quelque temps avant son mariage, il s'était installé à Passy, rue Raynouard, d'où, par-dessus la Seine, il avait une vue fort étendue. Dans cette sorte de coin retiré, en ce temps-là un peu provincial, il espérait échapper aux vaines agitations de Paris.

Ce Paris détesté, il le quittera en 1908 et il achètera à Baron, dans l'Oise, un vieux logis, le Manoir de Javage, où il passera le reste de ses jours. L'histoire de sa vie n'est plus désormais que celle de ses œuvres et de quelques essais, en général malheureux, pour vaincre l'indifférence du public.

Le 14 mai 1899, il avait organisé au Nouveau-Théâtre, rue Blanche, un concert de ses œuvres à des prix tout à fait populaires : de cinquante centimes à deux francs cinquante. Il n'avait voulu faire aucune publicité. Et ce fut, par extraordinaire, un succès, mais un succès sans lendemain et qui n'atteignit pas la foule. Toutefois Pierre Lalo, Paul Dukas, Pierre de Bréville, écrivirent dans divers journaux des articles remarquablement élogieux et presque enthousiastes.

Magnard souffrait d'être inconnu. Mais il ne faisait pas grand chose pour sortir de l'obscurité, ou du moins il s'y prenait très mal. Et cependant, toutes les fois qu'une œuvre de lui était exécutée, il y avait des esprits avertis pour en souligner le mérite et la désigner à l'attention du public.

En 1904 la première audition, quoique très mauvaise, du *Quatuor* à la *Société Nationale*, fait sensation. En 1904 encore, les Concerts Lamoureux donnent deux auditions de la *Symphonie en si bémol.* La même année Cortot dirige l'*Hymne à la Justice.* En 1906 la *Symphonie en si bémol* est jouée au Conservatoire, les Concerts Parent donnent la première audition du *Trio* et, à la *Société Nationale,* on entend les 4 *Poèmes* chantés par Jan Reder et accompagnés au piano par Blanche Selva. En 1907, l'*Hymne à Vénus* paraît au programme des Concerts Lamoureux. Le 15 décembre 1911, l'Opéra-Comique représente *Bérénice,* qui n'est jouée que huit fois, malgré l'attrait d'une excellente distribution. Gaston Carraud soutient l'œuvre dans ses chroniques de la *Liberté* avec tout l'élan de sa fervente admiration pour l'auteur ; mais le public, habitué à un art moins sobre, moins discret, ne saisit rien de la pure beauté de cette émouvante tragédie.

« Ce n’est pas une nécessité, avait dit Racine, qu’il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l’action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s’y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. »

Cette « tristesse majestueuse » fait le caractère dominant de l’œuvre de Magnard. Sa *Bérénice*, débordante d’humanité sous l’enveloppe d’un style très surveillé, exprime à merveille la pensée du compositeur qui a écrit : « Aux heures mauvaises de la vie commune, à l’instant aigu des âpres querelles, la femme garde parfois un peu de la vaillance de Bérénice ; l’homme s’abaisse toujours à la lâcheté de Titus. » Et encore : « Fût-il empereur, fût-il dieu, quand un homme connaît les délices de l’amour partagé, gardons-nous de le plaindre, s’il détruit son bonheur. Il a mérité le châtiment suprême. »

Magnard souffrit cruellement de l’échec de *Bérénice*. Mais il ne perdit pas courage. Il travaillait toujours, opiniâtrement, – sans d’ailleurs se montrer jamais satisfait de lui-même. De sa magnifique *Sonate* pour violon, qui est une de ses plus parfaites réussites, il écrivait à un ami : « Je vous trouve trop indulgent pour le final qui est trop divers de rythmes et trop court de motifs... ; du pur rabâchage. » Il déclarait l’œuvre « encore trouble » ; et il ajoutait : « Je n’ai pas encore la pureté de cœur et de pensée qui fait les chefs-d’œuvre. »

Le 15 mars 1911, aux Concerts Durand, avait lieu la première audition, avec Selva au piano, des charmantes *Promenades* (op. 7), écrites en 1893. Le public se montra chaleureux, et ce fut, pour l’auteur, une des rares joies de cet ordre qui ne fût point mélangée d’amertume.

Le 3 septembre 1914, les Allemands arrivaient à Baron. Ils entraient dans la propriété de Magnard.

Magnard avait juré de se garder de toute provocation tant que l’ennemi respecterait sa demeure, mais il avait juré aussi

d'abattre quiconque prétendrait y pénétrer contre son gré. Magnard fit ce qu'il avait dit. Refusant de laisser forcer la porte de sa maison, Magnard tua deux Allemands, puis il se laissa tuer à son tour.

*

Un homme étrange, d'une sensibilité très vive, d'une imagination ardente, d'un tempérament exalté qui pouvaient le porter aux décisions extrêmes.

Ce méditatif était aussi un violent.

La solitude n'avait pu que développer en lui de telles dispositions.

Solitude voulue.

Solitude qui lui pesait cependant.

Isolement volontaire du misanthrope qui souffre de ne point pouvoir aimer les hommes parce qu'il ne s'en croit point aimé, – de l'idéaliste qui exige trop de la réalité et préfère la fuir que de la constater si éloignée de son idéal.

La solitude de Baron exaspéra toutes les saillies du caractère d'un tel homme.

Il y vivait avec les siens, jouissant profondément des joies de la famille, s'amusant comme un enfant avec ses deux fillettes, ayant des heures de gaîté furibonde.

Puis c'étaient, après cela, des moments de découragement profond et de grise mélancolie. Il souffrait affreusement de choses qui laissent d'autres bien indifférents. Comme Beethoven se disputait avec sa cuisinière, Magnard querellait ses domestiques, les mettait à la porte pour un rien, et alors il se privait volontairement, pour un temps, de tout service étranger. Il interrompait la mise au point d'une partition pour charger le calorifère, pomper de l'eau, nettoyer l'écurie. Il enrageait. Sa vie

était empoisonnée de ces petites misères. Mais il ne pouvait s'empêcher de prendre ainsi tout au tragique.

Nature revêche qu'expliquent en partie deux infirmités. De bonne heure Magnard fut atteint de surdité partielle. D'autre part, il souffrit toute sa vie des désagréments d'une maladie de peau dont les agacements continuels, pour n'être point de grandes douleurs, n'en devenaient pas moins par leur prolongement indéfini et sans répit, une sorte de lente torture.

La volonté reprenait toujours le dessus. Mais les défaillances étaient fréquentes.

Nature pleine de contrastes.

Un raffiné, un délicat, épris de toutes les grâces du XVIIIe siècle, des beautés les plus austères et les plus secrètes de nos classiques du XVIIe siècle, mais aussi, à l'occasion, un homme aux plaisanteries faciles, au parler rude et gras, s'amusant éperdûment d'un calembour ou d'une énorme charge d'atelier.

Excessif en tout.

Il fit un jour un bel esclandre à la *Schola Cantorum*. C'était à la fin de 1896. Vincent d'Indy l'avait prié de le remplacer à son cours pendant une absence de quelques semaines. Magnard arrive à la *Schola* en complet à grands carreaux et en gilet breton. Déjà son auditoire, habitué à la redingote noire de d'Indy, ouvre de grands yeux. Mais voici que Magnard, commençant à enseigner, formule d'ahurissantes déclarations. Il demande qu'on mette dans un exercice d'école, dans un contrepoint à 2 voix, « tout son cœur et tout son sang ». Et puis, tout d'un coup, devant son jeune auditoire, qui comprenait un petit abbé timide comme une jeune fille, il risque des plaisanteries à faire rougir un corps de garde. Tout le monde s'enfuit. Un seul élève reste : Déodat de Séverac.

Avec cela, l'âme la plus douce, la plus dévouée, la plus affectueuse, la plus délicate, la plus difficile en amitié, et ne se livrant jamais toute.

Esprit religieux, mais qui repousse toutes les religions positives comme insuffisantes à satisfaire sa soif de vérité et de moralité.

Un croyant qui se montre sceptique mais qui manifeste de mille façons détournées sa foi dans le devoir et dans la beauté.

À la fois naïf, enthousiaste et désabusé.

La vie lui est à charge. Il s'ennuie effroyablement dans ce monde trop mesquin. Il trouve un dérivatif à sa misère dans la composition. Mais, chaque œuvre achevée, il la juge manquée et indigne de lui. Il se remet à la tâche avec la persévérance d'un désir insatiable de perfection. Et il retombe toujours dans le même pessimiste découragement une fois au bout de l'effort. Il marche de déception en déception. Et pour cacher sa blessure inguérissable, il s'enferme de plus en plus en lui-même. Pour rien au monde il ne quitterait cette retraite de Baron, qu'il s'est choisie et dont on comprend peut-être maintenant qu'il n'ait pu supporter un seul instant l'idée qu'elle fût violée.

*

Albéric Magnard a laissé : 2 recueils de *Poèmes en musique*, l'un de 6 poèmes, l'autre de 4 (un 3e recueil de 12 poèmes s'est égaré) ; 4 *Symphonies* dont la IIIe, en *si bémol*, est la plus connue ; un *Chant funèbre* ; l'*Hymne à la Justice ;* l'*Hymne à Vénus ;* 3 drames lyriques : *Yolande* (1 acte), *Guercœur* (3 actes), *Bérénice* (3 actes) ; 1 *Quintette* pour piano et instruments à vent, 1 *Sonate* piano et violon, 1 *Quatuor à cordes*, 1 *Trio* piano, violon et violoncelle, 1 *Sonate* piano et violoncelle.

Un des rares compositeurs contemporains qui aient subi directement l'influence de Beethoven.

Il a aimé, il a étudié de près d'autres musiciens, notamment Bach, Gluck, Schumann, Chopin, Wagner, Franck, d'Indy. Il reste très différent d'eux tous.

Wagner, dont il déclare, dans la préface de *Bérénice,* qu'il a emprunté le système dramatique, n'agit sur lui que du dehors, et, au travers de Wagner, c'est encore Beethoven qu'il retrouve.

Rien de la douceur évangélique de Franck dans le cœur tourmenté de Magnard. Si Magnard est parfois capable de sérénité, que de nostalgique mélancolie s'y mêle, qui lui donne un tout autre accent ! Que de souvenirs de bonheurs entrevus et manqués ! Magnard n'a pas, comme Franck, le pressentiment de la béatitude, de la béatitude des « élus ».

Magnard fut l'élève de d'Indy. Mais on découvre peu de points communs entre le maître et le disciple. Tous deux ont un fond de romantique. Mais il y a tant de façons d'être romantique ! D'Indy est par-dessus tout sensible au charme de la nature, et c'est en même temps un mystique, un homme de foi professant ardemment la religion catholique. Pour Magnard, la nature extérieure compte relativement peu. Il ne lui demande que le repos et la solitude. Il est tout entier tourné vers son être intérieur. Le bouillonnement perpétuel de ses idées et de ses sentiments l'absorbe. Il voit rarement au delà. S'il sort de son moi, c'est pour y englober par sympathie l'humanité entière, mais abstraitement, sans se soucier des individus qu'en détail il prend plutôt en haine, sans se soucier non plus de ce qui n'est pas humain, de ce qui ne pense, ne jouit, ne souffre, c'est-à-dire de la matière, du milieu, des circonstances, de tout ce qui n'est point âme.

Et d'autre part, Magnard n'est pas un croyant. Il repousse, nous l'avons vu, toute religion. Il adopte la philosophie de Lucrèce et de Spencer, la philosophie de l'évolution. Il nie toute révélation, – ce qui ne l'empêche pas d'avoir un idéal très élevé, presque inaccessible, de la justice et du devoir.

Romantiques en des sens différents, Vincent d'Indy et Magnard ont cette particularité commune qu'ils prétendent, malgré l'exaltation de leurs sentiments, en enfermer l'expression dans une forme très arrêtée. À cet égard, ils procèdent tous deux des classiques.

À ce point de vue on peut remarquer que Magnard adopte certaines idées de Vincent d'Indy sur le « plan tonal » d'une œuvre. Il accorde, comme son maître, une valeur expressive propre à chaque tonalité et surtout aux relations de tonalités.

À cet égard le premier mouvement de la *Sonate* piano et violon est extrêmement curieux et caractéristique.

Mais, s'il a emprunté à d'Indy quelques-uns de ses procédés dans la construction d'un ouvrage musical, Magnard entend d'une tout autre manière la genèse même de cette construction. Il fait moins de part à la pensée systématique, à l'organisation préconçue. Il se défie des formules toutes faites et des secours trop commodes de la rhétorique musicale. Il accorde beaucoup à l'inspiration et croit qu'elle ne doit pas seulement intervenir dans l'invention des mélodies, des thèmes, mais dans celle des développements.

Il est aussi un point tout à fait saillant sur lequel Magnard se sépare de son maître. Il renonce au cyclisme. Il y renonce dès sa 1re *Symphonie*, pour n'y revenir ensuite qu'une fois, dans les *Promenades*. Il y renonce à peu près absolument, ou s'il en use encore, c'est à sa manière, toute différente de celle qu'on lui avait enseignée. Son cyclisme n'est point voulu, mais un besoin inconscient d'unité relie les thèmes par des parentés secrètes.

Ainsi, de tous les musiciens qui l'ont influencé, aucun n'a exercé sur Magnard une action aussi profonde que Beethoven. Une affinité de caractère l'attirait vers « le grand sourd ». Sourd comme lui, incommodé sans cesse, comme lui, par des souffrances physiques, et, comme lui encore, sauvage et misanthrope, Magnard composera, comme l'auteur des IX sympho-

nies et des derniers quatuors, une musique âpre, rude, aux façons heurtées, brusque dans ses oppositions d'harmonies, de rythmes ou de dessins mélodiques. Il ne recherchera pas la qualité sonore pour elle-même. Le plaisir de la seule oreille lui importe peu. Il n'a guère le souci de charmer, mais il veut émouvoir et souvent par des moyens où il y a plus de force que de grâce.

De la force, il y en aura toujours, surtout dans le rythme, un rythme qui marche, qui parle, qui nous envahit et nous trouble.

Émotion profondément humaine qui vient du fond de l'âme et d'elle seule, non de l'imagination ou des sens. Magnard n'est pas un poète. C'est surtout, comme Beethoven, – selon le mot de Gaston Carraud, – un moraliste. Il écrit dans une « prose » vigoureuse. Il est éloquent, il est dramatique.

Et c'est le drame de sa vie intérieure qui fait le profond intérêt de son œuvre. Toujours comme chez Beethoven. La lutte de Magnard contre la souffrance, contre le destin, est moins tragique, mais elle est du même ordre.

Et cette lutte aboutit chez les deux musiciens à l'apaisement dans une vision souriante et résignée de la possibilité d'un monde meilleur.

Nous retrouvons ici la philosophie de Magnard, son optimisme à la Spencer. Tout effort paraît actuellement stérile. Et cependant aucun effort n'est perdu. C'est dans l'espoir du lointain effet de sa bonne volonté individuelle que se console de son impuissance actuelle le grand vertueux qu'est Magnard.

C'est le sens caché de la *Sonate* pour violon et c'est à quoi il faut songer quand on entend sonner avec une douceur reposante d'une indicible suavité la magnifique péroraison de l'œuvre, porte ouverte sur l'idéale béatitude, dont, dans des temps très lointains, jouira sur cette terre l'humanité.

C'est aussi l'évidente signification de ce merveilleux ouvrage, *Guercœur*, dont, il y a quelques années, l'Opéra nous a donné le réconfortant spectacle et la brillante audition et dont nous espérons bien la prochaine reprise.

*

Ce qu'il y a de singulier, c'est que dans son culte pour Beethoven, Magnard va si loin qu'il reste à peu près fermé aux nouveautés techniques des modernes. Les ressources du langage musical de Beethoven, avec quelques emprunts à celui de Wagner, lui suffisent. Magnard parle une langue qui n'est plus celle de son temps. Il y a là un fait extraordinaire. Comment un génie si original et si fort n'a-t-il point trouvé pour s'exprimer des formes neuves ? Ce *créateur* n'est point du tout un *inventeur*. C'est peut-être ce qui lui a nui auprès du public qui, en redoutant la nouveauté, la désire cependant.

Dans sa solitude, Magnard n'entendait presque pas de musique. Mais le peu qu'il savait des audaces d'un Debussy le laissait étonné, sceptique. Il s'effrayait du mépris où l'on tenait de plus en plus, dans la jeune école, les grandes proportions architecturales, et l'abandon de la tonalité classique, de la recherche des « épices barbares de l'Orient ».

Cependant il sentit un jour le génie de Debussy. Il vint entendre à Paris son *Quatuor à cordes* en 1902, et il écrivit aussitôt à son ami Guy Ropartz : « Je suis guéri de faire des théories en art. Au fond, il n'y a que la personnalité ; le reste n'existe guère. »

Rien dans la musique de Magnard pour flatter notre goût de l'étrange. Sa simplicité va parfois jusqu'à faire songer à un excellent « devoir d'harmonie ». (C'était le mot de mon voisin Jean Chantavoine à la répétition générale de *Guercœur.)* Mais alors il n'en faut pas sentir l'infinie tendresse et la passion ardente.

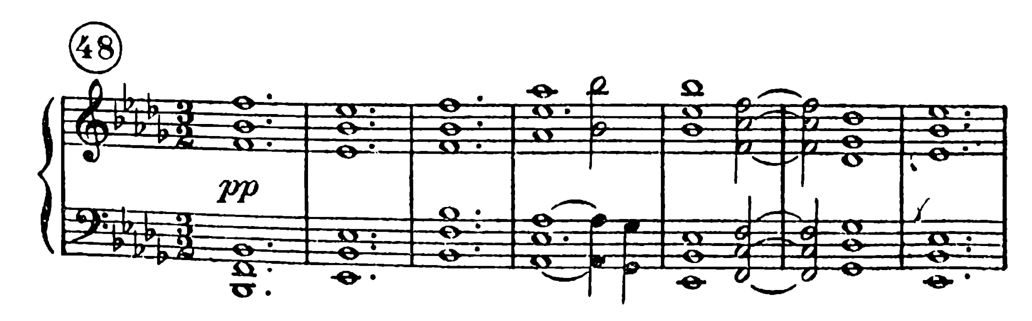
Nous aimons aujourd'hui et depuis Stravinsky les pièces courtes et les aveux discrets, ou point d'aveux du tout. Nous préférons la musique « objective ». À cet égard encore, Magnard ne serait point fait pour nous. Il use trop de la confession.

Et cependant il y a en lui de quoi attacher les plus modernistes d'entre nous. À l'heure où nos musiciens ont répudié les caresses, les grâces, les flatteries, et aussi l'imprécision, le flou, le vaporeux de l'art impressionniste, à l'heure où ils recherchent la solidité, la force, l'accent rythmique, au besoin la nudité, la sécheresse d'un langage qui ne se pique que de vérité, à l'heure où l'on prétend faire revivre l'esprit classique, est-il plus haut exemple et plus significatif dont on puisse se réclamer que celui de Magnard ?

Et ne sommes-nous pas frappés de retrouver quelques-uns de ses accents les plus pénétrants dans *le Pauvre Matelot* ou dans *les Malheurs d'Orphée* ?

*

Terminons cette étude par la brève analyse d'un des meilleurs ouvrages de notre compositeur. De ses 4 symphonies, la 3e est peut-être la plus directe, la plus parlante. Elle débute par une lente méditation dont voici les premières mesures :



Puis vient un mouvement fiévreux, qui exprime bien l'âme ardente, agitée, de notre auteur :



C’est alors que se présente une phrase éminemment caractéristique du style de notre compositeur, traduisant de la façon la plus intense son profond besoin de tendresse, mêlé à sa soif d’idéal. En dehors de toute sensualité, son cœur se fond dans un amour passionné qu’exige sa nature essentiellement affectueuse :



On retrouverait des pages semblables dans toutes les œuvres de Magnard.

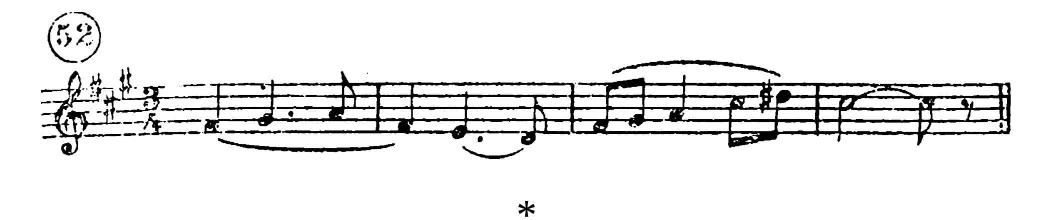
Tels sont les éléments de la 1re partie de la *IIIe Symphonie*.

Une seconde partie intitulée *Danses* nous montre Albéric Magnard sous un nouvel aspect, gai, gambadant de façon un peu bizarre, se livrant aux explosions capricieuses de sa fantaisie débridée :



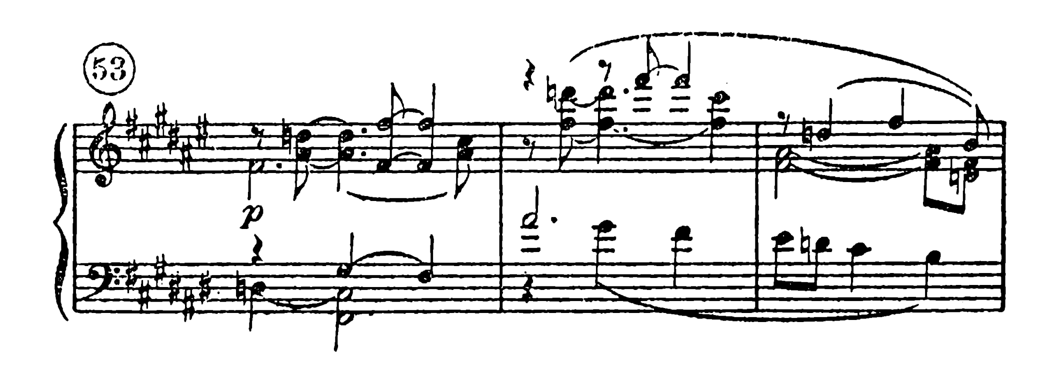
Ce thème se développe mélangé à des mélodies populaires qui évoquent des danses de paysan, dont l’une d’un tour un peu mélancolique.

La 3e partie s’intitule *Pastorale* et reflète la douceur des impressions d’Albéric Magnard en présence de la nature :



*

Ce premier motif nous conduit à une seconde mélodie des plus caractéristiques de la manière de Magnard et qui traduit encore une fois une sorte d’extase amoureuse par les termes les plus émus et les plus détachés de la matière :



C’est sur ce second thème que s’achève la *Pastorale*, dans une sorte d’envolée vers le ciel des souveraines béatitudes.

La 4e partie, toute à la joie, nous ramène sur la terre, et nous retrouvons là le robuste tempérament de Magnard et ses farouches accès de bonne humeur, avec, par-ci par-là, quelques échappées encore vers le Ciel et vers l’idéal. Un peu de tristesse par endroits. Mais l’allégresse, une franche allégresse domine, dont voici le thème fondamental :



*

Nous arrêtons là ce rapide aperçu de la descendance artistique de César Franck. Nous voyons combien elle abonde en talents divers : elle comprend même quelques génies.

Mais elle se continue bien au delà de la date à laquelle nous bornons pour le moment cet exposé avec des compositeurs comme WITKOWSKI, MARIOTTE, MARCEL LABEY, SAMAZEUILH, PIRIOU, CANTELOUBE, PAUL LE FLEM, à chacun desquels nous avons consacré des études[9], et GUY DE LIONCOURT dont nous aurons bientôt l'occasion d'esquisser le portrait musical.

---

9 Voir *la Musique française après Debussy*.

CHAPITRE III

LA SCHOLA CANTORUM

La fondation de la *Schola Cantorum*, en 1894, est un événement assez considérable dans l'histoire de la musique française à la fin du XIXe siècle et au début du XXe pour qu'on lui consacre ici quelques pages. Elle se rattache directement au mouvement franckiste dont nous venons de parler. Elle y a ses origines. Et elle eut pour point de départ précis la nomination de Charles Bordes au poste de maître de chapelle de l'église Saint-Gervais à Paris, en mars 1890.

Le jeudi saint 26 mars 1891, date mémorable, exécution à deux chœurs du *Stabat* de Palestrina et du *Miserere* d'Allegri. Grande nouveauté que ces œuvres des maîtres du XVIe siècle. Révélation inattendue. Vive sensation dans le public musicien. D'autant plus que Bordes n'était pas qu'un curieux érudit, c'était le plus ardent des animateurs : il avait le don de rendre toutes ces vieilles musiques proches de nous, réellement vivantes.

Complétons et précisons, ici, les renseignements que nous avons donnés plus haut sur la fondation de la *Schola*, dans notre étude sur Bordes.

En 1892, avec la collaboration de Vincent d'Indy, et après plus de 150 répétitions, Bordes donnait à Saint-Gervais une Semaine sainte complète en style palestrinien. Quelle affaire de dresser des choristes encore inexpérimentés à chanter dans de vieux modes sans *sensible ;* à solfier le *sol mineur* sans *mi bémol* ! Ces anciennes coutumes leur paraissaient affreusement étranges, barbares. Mais le succès fut complet. La cause était gagnée. Bordes demanda à ses choristes de se grouper dans le

but de propager la connaissance et le goût de la musique palestrinienne. Vingt-quatre d'entre eux acceptèrent, et c'est ainsi que fut fondée la *Société des Chanteurs de Saint-Gervais.*

Ils acceptèrent avec un admirable désintéressement. Car, s'ils pouvaient prévoir que leur tâche serait extrêmement ingrate et pénible, ils n'avaient guère lieu d'espérer la juste rémunération de leurs efforts, surtout avec un chef comme Bordes, si foncièrement artiste, mais si mauvais commerçant, qui concevait sa mission comme un pur apostolat, il avait la faculté de répandre autour de lui l'enthousiasme. On avait la foi. On le suivait sans discuter.

En 1894, à la salle d'Harcourt, première série annuelle des cantates d'église de J.-S. Bach, pour l'exécution desquelles Bordes obtient le concours infiniment précieux, sans doute gratuit, du grand organiste Alexandre Guilmant. Tout un magnifique répertoire inconnu des Français est livré à leur admiration et suscite un grand mouvement de curiosité d'abord, puis une approbation unanime.

En même temps, Bordes crée, 2, rue François-Miron, un bureau d'édition et publie une *Anthologie des Maîtres religieux primitifs.*

Le 6 juin 1894 enfin, dans une réunion à Saint-Gervais, Bordes, Vincent d'Indy, Guilmant et quelques-uns de leurs amis, décidaient de fonder une Société, dite *Schola Cantorum*, et un périodique : *la Tribune de Saint-Gervais*. Le numéro spécimen de cette Tribune annonce les projets des créateurs de la *Schola :*

1° Retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant ;

2° Remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée pouvant être associée au chant grégorien pour les fêtes solennelles ;

3° Création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes ;

4° Amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

En mars 1896, la *Schola* s'installe rue Stanislas, à l'angle du boulevard Montparnasse, dans un petit immeuble à un seul étage adossé à la chapelle du patronage de Nazareth. (Il ne reste plus trace aujourd'hui de ce petit immeuble ni de la chapelle attenante.)

Le jour de l'installation, il y avait exactement en caisse, nous l'avons dit, 37 fr. 50. La *Tribune de Saint-Gervais* fit appel aux amis, aux artistes, aux amateurs. On réunit quelques fonds. Mais toujours on vécut dans la pauvreté.

Des artistes éminents se dévouaient à la tâche si lourde de l'enseignement, rémunérée d'une façon dérisoire.

L'ouverture des cours était annoncée pour le 15 octobre 1896. Les cours élémentaires, comprenant des classes populaires de solfège, de chant grégorien, de clavier, d'ensemble vocal, étaient gratuits ; les cours supérieurs étaient payants.

Parmi les professeurs, citons : l'abbé Vigourel pour les études grégoriennes, Schilling pour le chant grégorien, Alexandre Guilmant pour l'orgue, Pirro pour le clavier, de la Tombelle pour l'harmonie, Vincent d'Indy pour le contrepoint et la composition, Charles Bordes pour l'ensemble vocal, Pirro pour les études historiques et la paléographie musicale.

À la séance d'ouverture de la nouvelle École, Alexandre Guilmant prit la parole. Il recommandait à ses auditeurs « la foi dans l'art et le désintéressement dans le métier... Il faut, ajoutait-il, créer chez la jeunesse un esprit de famille ».

« C’est cet esprit de famille des élèves du « père Franck », dit René de Castéra, l’historien de la *Schola*, c’est cet esprit de famille qui allait animer de nouveau les élèves du « père Guilmant », du « pater » Charles Bordes et du « Maître Vincent d’Indy. »

Cet esprit de famille ne cessa de régner à la *Schola* et entretint entre tous ses membres une amitié et un dévouement remarquables.

À ses débuts, la *Schola* put inscrire sur ses livres, en tout, redisons-le, neuf élèves répartis sur les diverses classes du degré supérieur : Georges Beyer, René de Castéra, Pierre Coindreau, Abel Decaux, Albert Dupuis, Paul Jumel, Kiriac, Léon Saint-Réquier et Déodat de Séverac.

Les cours du soir, ou cours populaires, réussirent mal. On réunit quelques élèves, remplis de bonne volonté, mais vraiment trop médiocrement doués au point de vue artistique.

La deuxième année, deux classes nouvelles furent créées, celle du piano, degré supérieur, dont le célèbre pianiste Édouard Risler voulut bien prendre la charge, et celle du latin liturgique, confiée à l’abbé Brugié, secrétaire-surveillant de l’École.

Le nombre des élèves augmentait rapidement. Les tournées des *Chanteurs de Saint-Gervais* en province constituaient pour la *Schola* une utile propagande. Les locaux de la rue Stanislas devenaient insuffisants. Il fallut déménager. On indiquait à Ch. Bordes l’immeuble de la rue Saint-Jacques, 269. On y pouvait loger, non seulement la *Schola* et tous ses services, mais encore une maison de famille. On avait la possibilité d’installer une magnifique salle de concert. Mais il y avait des frais à envisager en plus d’un lourd loyer de 12.000 francs. Bordes hésitait. Il voulut exposer la question à ses collaborateurs. Un déjeuner les réunit chez Albeniz dans sa villa de Passy. Bordes exposa son projet. On discuta. Bref, on aboutit à cette conclusion qu’il serait

de la dernière imprudence d'engager l'affaire. Bordes lui-même se rallia à l'opinion générale.

Cela se passait en juin, à la fin de l'année scolaire. Le projet paraissait enterré. Quel ne fut pas l'étonnement de tous les invités d'Albeniz d'apprendre quelques jours après que Charles Bordes, n'écoutant que son impulsion irrésistible, avait loué l'immeuble de la rue Saint-Jacques, sans un sou devant lui pour en payer le loyer. Voilà qui était bien dans son caractère. L'événement lui donna raison. Il fit appel à trente de ses amis et constitua un emprunt de trente parts de mille francs. Et aussitôt, quelle audace ! il entreprit la transformation totale d'une partie de l'immeuble pour faire de l'ancienne chapelle, coupée par deux étages, une salle de concert de 500 places, et dès juillet les locaux étaient livrés aux entrepreneurs.

Du 26 au 30 septembre 1900, alors que les travaux étaient à peine achevés, Bordes inaugurait sa nouvelle *Schola* par des assises de musique religieuse que présidait le R. P. Dom Pothier. On y donna des concerts spirituels avec le concours d'artistes réputés et des *Chanteurs de Saint-Gervais*. « Ce furent des fêtes charmantes », selon le mot de René de Castéra.

Le 2 novembre 1900, les nouveaux locaux s'ouvrirent pour l'exercice scolaire.

À cette occasion, Vincent d'Indy prononça un discours dont voici le début :

« L'art n'est pas un métier. Une école d'art ne peut pas être une école professionnelle... Il faudrait se garder de croire que, pour être musicien, il suffise de savoir jouer, même très bien, d'un instrument ou de pouvoir écrire très correctement une fugue ou une cantate... » Et il continuait : « Que le ciel nous préserve des demi-artistes, comme des demi-savants ! »

Mais il ajoutait : « Lorsque j'avançais tout à l'heure que l'art n'est pas un métier, loin de moi l'opinion, encore répandue

chez quelques gens du monde, que l'inspiration suffit à tout et que l'homme inspiré n'a nul besoin d'apprendre la composition ou l'exécution. Il y a dans l'art une partie métier qu'il est nécessaire, qu'il est indispensable de posséder à fond lorsqu'on se croit appelé à la carrière artistique. »

D'autre part, Vincent d'Indy indiquait les grandes lignes de sa conception de l'évolution de l'art : « L'art, disait-il, dans sa marche à travers les âges, peut être ramené à la théorie du *microcosme.* Comme le monde, comme les peuples, comme les civilisations, comme l'homme lui-même, il traverse de successives périodes de jeunesse, de maturité, de vieillesse, mais il ne meurt jamais et se renouvelle perpétuellement. Ce n'est pas un cercle fermé, mais une spirale qui monte toujours et toujours progresse. »

Et alors il faisait cette déclaration importante : « Adaptant ce même système microcosmique à l'organisation de mon école idéale, *je prétends faire suivre aux élèves la marche même que l'art a suivie,* en sorte que subissant en leur période d'étude les transformations subies par la musique à travers les siècles, ils en sortiront d'autant mieux armés pour le combat moderne qu'ils auront pour ainsi dire vécu la vie de l'art et se seront assimilé dans leur ordre naturel les formes qui se sont logiquement succédé dans les diverses époques du développement artistique. »

Et, pour animer l'artiste et son œuvre, trois grandes vertus sont nécessaires : les trois vertus « que le catéchisme appelle théologales » : la Foi, l'Espérance et la Charité, qui sont aussi les vertus de l'artiste : « Oui, amis, concluait d'Indy, ayons la Foi, la foi en Dieu, la foi en la suprématie du beau, la foi en l'art, car il faut avant tout croire fermement à l'œuvre que l'on écrit ou que l'on interprète pour que celle-ci soit durable ou dignement présentée.

« Faisons notre soutien de l'Espérance, car, vous le savez, l'artiste digne de ce nom ne travaille point pour le présent, mais en vue de l'avenir.

« Laissons-nous même enflammer par l'amour, par le généreux amour du beau, sans lequel il n'est point d'art, pour la sublime Charité, la plus grande des trois : *major autem horum est caritas.* » Ainsi d'Indy définissait l'esprit de la *Schola* à l'opposé de celui du Conservatoire national de musique. Car en 1900 le Conservatoire n'était-il pas avant tout une école de virtuosité, une école où l'on sacrifiait tout, et même au besoin la musique elle-même, à l'adresse d'exécution ou d'écriture ? D'Indy voulait au contraire que cette adresse fût mise humblement au service de la musique. « Servir », tel était le rôle exclusif du métier de musicien.

D'autre part, le Conservatoire ne considérait-il pas alors la musique comme régie par des lois éternelles et intangibles, niant ainsi d'avance tout progrès futur, ou tout au moins toute évolution dans les lois de cet art ? Par suite, le Conservatoire se souciait peu d'enseigner le passé d'un art qu'il considérait comme immobile et dont le présent suffisait à mettre en évidence les règles immuables[10]. Au contraire, d'Indy basait son enseignement de la musique sur l'histoire de cet art en perpétuelle évolution. Ce n'est pas à dire qu'il s'en tînt à ce point de vue purement historique. Car, « il faut bien renouveler les anciennes formules ». La connaissance du passé n'est utile que dans la mesure où elle nous oriente dans la recherche des nouveautés à venir dont se fera l'art de demain.

Une opposition évidente se manifestait dès l'abord entre l'école officielle et l'école libre. Elle fit l'objet de bien des querelles, de bien des disputes.

---

10 Un de mes camarades de régiment, *prix de Rome*, n'avait jamais entendu ni lu aucun quatuor de Beethoven.

Mais il n'en résulta pas moins un bénéfice pour l'école officielle. Le Conservatoire finit par intégrer peu à peu dans son enseignement quelques-unes des réformes préconisées par Vincent d'Indy. Il se fit plus souple, plus large, plus ouvert. Et l'on peut dire qu'aujourd'hui la paix est faite et qu'on ne discute plus le bien-fondé des opinions d'indystes.

Pour illustrer sa doctrine pédagogique, Vincent d'Indy organisa toutes sortes de concerts historiques, qu'il donna pour la plupart dans la salle d'auditions de la *Schola*. On y put entendre, d'abord, avec le concours de Bordes et des *Chanteurs de Saint-Gervais*, du grégorien et du chant palestrinien, puis avec l'orchestre des élèves, les chœurs et quelques solistes, du Monteverdi, du Lulli, du Campra, du Destouches, du Clérambault, du Rameau, du Schütz et du J.-S. Bach, toutes sortes de musiques alors inconnues en France.

Le public se pressait nombreux à ces séances. Il les suivait avec ferveur.

Dans cette salle de concerts, nue, sévère, aux sièges de bois dur peu confortables, on écoutait dans un silence religieux et comme si l'on assistait à quelque office, à quelque prière en commun. Il y régnait une atmosphère d'art particulièrement favorable au recueillement.

Mais d'où venait donc ce local ? Quelle était son origine ?

André Hallays nous renseigna un jour en faisant une charmante conférence sur le passé de l'immeuble occupé par la *Schola*, – immeuble qui n'était autre que le vieil hôtel des Bénédictins anglais.

André Hallays rappelait comment, après le schisme d'où était sortie l'Église anglicane, les Bénédictins anglais étaient venus demander asile à la France. Attirés sans doute par ce que Mme de Sévigné appelle « la glu du faubourg Saint-Jacques », ce souffle de piété qui assemblait là tant de dévots personnages, ils

y avaient acquis une, puis deux, puis trois maisons bientôt réunies en une seule.

Grâce à l'historien du vieux Paris, nous voyions revivre devant nous Catherine de Médicis, Pascal, Anne d'Autriche, fondatrice du Val-de-Grâce, le Carmel avec le souvenir de La Vallière, la Visitation Sainte-Marie avec les noms de sainte Jeanne de Chantal et de la Marquise de Sévigné. Sous les ombrages des Feuillantines nous apercevions Victor Hugo, qui y avait pris ses ébats.

On découvrit plus tard, nous apprend Jean de la Laurencie, que la *Schola* avait servi de maison de détention sous la Terreur.

Tour à tour, la *Schola* fut un monastère, une prison, une manufacture de coton, une école préparatoire à Polytechnique, une vulgaire « boîte à bachot », une annexe pour les Dominicains d'Arcueil, puis pour les Sulpiciens, en attendant qu'elle devînt une école de musique.

N'oublions pas que, par les soins de Charles Bordes, la salle des concerts de la *Schola* fut pourvue d'un admirable orgue de Cavaillé-Coll, sur lequel résonnèrent souvent les *chorals de* J.-S. Bach ou de César Franck.

N'oublions pas non plus que dans cette salle de la *Schola* furent données les inoubliables séances du *Quatuor Parent.*

Cependant la propagande de Charles Bordes produisait son effet. Dans une foule de villes de province se créaient des filiales de la *Schola* parisienne. L'esprit scholiste se répandait en France, et s'il avait l'inconvénient d'être parfois un peu particulariste et même sectaire, il avait tout au moins l'avantage de grouper des sympathies très actives en faveur de la vraie, de la bonne et saine musique. Il formait des auditeurs et des exécutants pour cette musique depuis si longtemps négligée en France. Il mettait à la mode la musique « sérieuse », en jetant un discrédit parfois injustifié sur tous les Massenet et Chami-

nade petits et grands. On peut admirer le 1er acte de *Manon* et goûter les meilleures pages de Chaminade, d'une suavité mélodique, d'une grâce et d'un esprit indéniables, sans cesser pour autant d'admirer J.-S. Bach, Couperin, Rameau, Fauré ou Debussy.

Par parenthèse, je tiens à dire ici que j'ai beaucoup connu Chaminade. C'était une excellente musicienne. Elle interprétait remarquablement les classiques, sans fadeur, avec finesse et au besoin avec ampleur. Elle aimait particulièrement la musique d'ensemble, et je lui ai entendu jouer les *Trios* de Schumann dans le style à la fois le plus pur et le plus ardent, comme aussi certaines œuvres de Mozart. Elle se jugeait à sa valeur mais ne s'attribuait pas dans les rangs des compositeurs une place exagérément importante : elle était modeste.

*

Le 2 décembre 1931, la *Schola* fit une perte irréparable : celle de son directeur Vincent d'Indy. On crut un moment que la disparition d'un homme de cette importance, de ce rayonnement, d'un tel artiste et d'un tel maître, allait amener la déchéance irrémédiable de l'institution aux destinées de laquelle il présidait. Il n'en fut rien. La *Schola* continua de vivre comme elle vivait jusque-là, de la même vie intense. Les cours et les concerts se donnaient comme par le passé et dans le même esprit. Les élèves restaient aussi nombreux.

D'Indy, fort prévoyant, avait fait un testament artistique dans lequel il désignait pour lui succéder à la direction de la *Schola*, soit Louis de Serres, soit Guy de Lioncourt. « Je prie le Conseil d'administration, écrivait-il, de faire lui-même son choix entre ces deux candidats suivant les circonstances et les convenances de chacun. »

Le Conseil nomma de Serres directeur, en considération de sa qualité d'élève de César Franck, de son âge, de son expé-

rience, de sa longue collaboration avec d'Indy. Guy de Lioncourt fut désigné comme sous-directeur.

D'autre part, Guy de Lioncourt reçut de d'Indy lui-même, à son lit de mort, la mission de continuer ses cours de composition.

Marcel Labey devenait sous-directeur adjoint, plus spécialement chargé de diriger les concerts.

Pendant l'été de 1934, une « conspiration » incroyable, dont le sens n'a jamais été bien éclairci, fut ourdie contre les dirigeants de la *Schola*.

Voici les faits tels que nous avons pu les rassembler :

Un professeur de violon de la *Schola* et un actionnaire auquel d'Indy avait autrefois confié la gestion financière de la société anonyme en laquelle s'était constituée la *Schola*, allèrent trouver les élèves actionnaires et leur tinrent à peu près ce langage : « La *Schola* marche très bien, mais il y a des difficultés budgétaires. Nous avons des mécènes qui ne demandent qu'à être généreux, s'ils peuvent être intéressés personnellement à l'École. Vous rendriez grand service en cédant vos actions. » Certains les cédèrent en effet. D'autres même les « donnèrent » purement et simplement. Si bien que le jour de l'assemblée générale, en décembre 1934, il se présenta de nouveaux actionnaires, qui possédaient la majorité des voix et qui forcèrent à démissionner le Conseil d'administration dont Pierre de Bréville était président, tout cela le plus légalement du monde. Quelques jours après, le directeur, les sous-directeurs et le reste du personnel étaient destitués et remplacés par les nouveaux occupants. Le droit était pour eux. Mais le vide se fit autour d'eux. Sur 56 professeurs, 5 ou 6 seulement sont restés avec eux. Tous les autres ont donné leur démission. Les élèves ont organisé des réunions dans lesquelles ils ont proclamé leur fidélité à d'Indy et à ses successeurs légitimes. Ils demandèrent à leurs anciens directeurs de fonder une nouvelle École où ils pourraient suivre

leurs maîtres. Ce qui fut fait. Le 7 janvier s'ouvrait *l'École César Franck* avec le concours d'une nouvelle société anonyme, de la quasi-totalité des professeurs de l'ancienne Schola, de la même direction et du même conseil artistique – qui avait entre temps retiré son patronage à l'ancienne *Schola*. Celle-ci avait dû constituer une nouvelle équipe de professeurs d'un incontestable talent, mais dont l'esprit ne correspondait en rien à la tradition de l'ancienne *Schola*. Elle a ainsi pu vivre, tant bien que mal, jusqu'à Pâques 1941, époque à laquelle elle dut fermer ses portes.

Cependant l'*École César Franck* vivait, poursuivant simplement la voie tracée par Vincent d'Indy, directeur de l'ancienne *Schola*.

Elle lançait un premier prospectus où nous relevons les indications suivantes :

Comité artistique : Gabriel Pierné, Paul Dukas, Guy Ropartz, Pierre de Bréville, Albert Roussel, Auguste Sérieyx.

Directeur : Louis de Serres.

Sous-directeur : Guy de Lioncourt.

Sous-directeur adjoint : Marcel Labey.

Inspecteur des études : Michel d'Argœuves.

Secrétaire : Pauline Buratti.

Plus une liste de 46 professeurs, tous anciens professeurs de la *Schola*, tous d'un talent éprouvé, quelques-uns d'une renommée universelle.

Dès le 2 avril l'*École César Franck*, reprenant la suite des concerts de la *Schola*, donnait la *Messe en si mineur* de J.-S. Bach avec 150 exécutants. Un enthousiasme magnifique animait les exécutants, fiers d'assurer la continuité d'une si belle tradition.

Pour combler les vides que la mort avait causés dans ses rangs, l'*École César Frank* obtenait le concours de maîtres tels que Jean Batalla, René Benedetti, Abel Decaux, Yves Margat.

En 1939 et 1940 la guerre, l'exode, diminuèrent forcément le nombre des élèves. Aujourd'hui le flot revient. À la dernière rentrée, 175 *nouveaux* élèves se sont inscrits.

Le jour de Noël 1942, l'*École César Franck* a perdu son directeur Louis de Serres. En attendant que l'assemblée générale lui désigne un successeur, Guy de Lioncourt en assure les fonctions.

L'État vient de subventionner l'*École César Franck* « pour son activité de 1942 ».

Voilà qui est tout à l'honneur du personnel enseignant et de la direction de la nouvelle École.

*

Cette direction est assurée par des maîtres dont il sied maintenant de caractériser en quelques mots la physionomie artistique.

Nous avons déjà consacré une courte étude à l'attachante personnalité de Louis de Serres[11].

Guy de Lioncourt est né le 1er décembre 1885, à Caen. Son père était avocat, héraldiste, peintre et musicien. Guy de Lioncourt avait 7 ans quand il perdit ce père. Il fit ses études dans le Midi et passa son baccalauréat à Aix-en-Provence. Puis il vint en 1904 à Paris, qu'il ne quitta plus. Il fut immédiatement attiré vers d'Indy par son admiration pour ses œuvres. Il suivit à la *Schola* les cours de solfège, d'harmonie, de contrepoint, de

---

11 Voir *la Musique française de César Franck à Cl. Debussy*.

fugue, de composition, de chant grégorien, de chant, de déclamation lyrique, d'orgue, de hautbois, de direction d'orchestre et de chœurs. Il ne termina qu'en 1916 le cycle des études de composition, alors qu'il était déjà professeur de contrepoint depuis 2 ans.

Guy de Lioncourt avait épousé la nièce de d'Indy, Mlle Claire de Pampelonne, ce qui l'avait attaché encore plus étroitement à cette *Schola* où il trouvait d'ailleurs la satisfaction entière de ses goûts artistiques. Il passait ses vacances dans l'Ardèche, près du Maître.

Cependant Guy de Lioncourt composait des ouvrages importants parmi lesquels il nous faut relever :

I. THÉÂTRE. *La Belle au bois dormant,* en 2 actes ; – *Soir de la lune,* en 9 tableaux ; – une trilogie de mystères, dans lesquels le chant grégorien joue un grand rôle : *Mystère de l'Emmanuel, Mystère de l'Alléluia, Mystère de l'Esprit ;* – diverses musiques de scène.

II. ORATORIOS. *Les Dix Lépreux, le Reniement de saint Pierre, le Dict de Madame Sainte-Barbe, Saint François-Régis.*

III. MUSIQUE RELIGIEUSE. 2 *Messes.* Recueil de 21 *cantiques,* nombreux motets. Pièces d'orgue.

IV. MUSIQUE VOCALE. *Squelettes fleuris* (Tristan Klingsor) ; – *Via salutis* (G. de Lioncourt), cycles de mélodies ; – Nombreuses *mélodies ; – Quatuors vocaux* pour voix mixtes et égales.

V. MUSIQUE INSTRUMENTALE. *Petite suite* pour piano ; – *Fugue et Fantaisie* sur une Cantilène ; – *Sicilienne et Fugue* pour piano ; – *Petite suite* pour violon ; – *Lied* pour violoncelle ; – *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle ; – *Quatuor à cordes.*

N'oublions pas 3 curieuses *Mélodies grégoriennes* pour saxophone et orgue.

N'oublions pas non plus, conte Guy de Lioncourt lui-même, « trois opéras des plus grandiloquents que je portais sous mon bras quand je me suis présenté à l'examen d'admission à la *Schola*… avant d'avoir appris le solfège ».

Dans toutes ses œuvres, ce compositeur se montre volontiers sérieux et même sévère, mais non pas de cette austérité accablante qui n'est que sécheresse et aridité. Il porte en lui une flamme qui éclaire et qui réchauffe, celle de la foi et de la sincérité. Il sait à l'occasion orner de fleurs aux couleurs vives ses discours musicaux, et partout il montre sa souplesse en même temps que la continuité de sa ferveur artistique. Il s'adapte à tous les sujets et se meut aussi bien dans le domaine arbitraire de la musique pure.

Guy de Lioncourt éprouve une répulsion invincible pour la musique « aux fausses notes », comme il dit, « qui rend le public ahuri et sceptique », mode éphémère, ajoute-t-il, sorte de cache-misère avilissant. Grosse question qu'il serait trop long de discuter ici et que nous avons traitée ailleurs[12]. Qu'il nous suffise d'indiquer que sous le nom de musique « aux fausses notes » on serait conduit à condamner quelques chefs-d'œuvre de Claude Debussy et d'Igor Stravinsky, ce qui serait grave. Et je ne vois pas pour ma part qu'à propos de tels auteurs et de tels ouvrages on puisse parler d'une mode éphémère.

Ce n'est pas d'ailleurs que je réclame des « fausses notes » à tout prix et que la musique qui s'en prive et se renferme dans le strict respect d'un idéal de pureté harmonique sévère ne puisse me plaire au suprême degré. Je ne limite pas la beauté à l'usage de quelques procédés plus ou moins audacieux. Je varie

---

12 Voir *la Musique française après Debussy*.

mes plaisirs autant que je le puis. Et je me refuse à considérer comme des incapables les esprits hardis qui veulent changer quelque chose aux lois traditionnelles de la musique, et à dénier à leurs essais toute sincérité. Chacun regarde où il peut et où il veut.

Guy de Lioncourt a les yeux volontiers fixés sur un lointain passé. Il m'écrit : « Je souligne que le chant grégorien est une branche de la musique dont je me suis toujours très particulièrement occupé. J'y vois une source illimitée de possibilités encore inemployées pour l'avenir. La souplesse de son rythme et la variété de ses modalités nous offrent un renouvellement tellement plus intéressant que l'écriture chaotique ! J'en ai fait le fond de mes 3 *Mystères*, de mes *Cantiques*, de plusieurs *motets*, de mes *Élévations liturgiques* pour orgue et de mes mélodies pour saxophone. Mais je l'ai, naturellement, beaucoup pratiqué aussi pour lui-même. »

Je suis tout à fait d'accord avec Guy de Lioncourt sur la richesse des trésors ignorés que recèle encore l'usage du rythme et des modalités grégoriens. Et j'applaudis à ses efforts dans la rénovation qu'il tente en cette direction.

Guy de Lioncourt n'est pas qu'un parfait musicien, c'est aussi au musicologue averti. C'est lui qui a rédigé les 4e et 5e volumes du *Cours de Composition* de Vincent d'Indy (les trois premiers volumes sont dus à Sérieyx). Les deux derniers sont consacrés à l'opéra, au drame lyrique, à l'oratorio, à la musique de scène, et au lied.

À tout point de vue Guy de Lioncourt est un maître. Il a donné des preuves de son savoir, de son goût, et, au besoin, de l'inspiration la plus heureuse.

*

La *Schola Cantorum* n'a pas manqué à sa mission. Elle a formé des compositeurs qui comptent, quand ce ne seraient

qu'Albéric Magnard, Déodat de Séverac, Albert Roussel, Antoine Mariotte, Gustave Samazeuilh, Paul Le Flem, Guy de Lioncourt, pour ne citer que les plus éminents. Il faudrait par ailleurs énumérer les remarquables exécutants qui ont aussi reçu son enseignement. Rappelons seulement les noms de la célèbre pianiste Blanche Selva et de Mme Malnory-Marseillac, l'interprète inégalée en France des cantates de J.-S. Bach et du *Requiem* de Fauré, à qui j'ai entendu, d'autre part, chanter la *Bonne Chanson* de Gabriel Fauré d'un style et d'un accent admirables.

Sans la *Schola*, sans son influence, sans les actions et les réactions qui en résultèrent, sans ses élèves compositeurs, instrumentistes et chanteurs, nous imaginerions difficilement ce que serait devenue la France musicale depuis les toutes dernières années du XIXe siècle.

CHAPITRE IV

LE THÉÂTRE MUSICAL APRÈS GOUNOD

GOUNOD[13].

Gounod a sauvé la France d'un double péril, de l'éclectisme et de l'italianisme, représentés par Meyerbeer et Rossini. Il a appris aux musiciens français à parler de nouveau le langage de France et non plus l'italien, ou bien une langue mêlée, faite de tous les idiomes connus. Il a renoué la tradition interrompue avec les Jannequin, les Josquin des Prés, les Roland de Lassus, les Costeley, les Claude le Jeune, les Monsigny, les Philidor, ou du moins il donnait la main aux Boieldieu et aux Auber qui avaient déjà tâché de faire revivre notre parler oublié mais n'en avaient point maintenu le ton assez haut, assez ferme ni assez dominant. Il étendait cette langue musicale française à tous les genres, et non plus seulement aux genres badins et légers.

D'autre part, il ramenait le théâtre musical français à sa destination naturelle : il fondait l'opéra de demi-caractère, genre moyen pour lequel notre public semble avoir une prédilection marquée et nos artistes des aptitudes toutes particulières. Intermédiaire entre la tragédie musicale de Gluck et l'opéra-comique d'Auber, il contient des pages sérieuses et

---

13 Voir Paul Landormy, *Gounod*, 1 vol. Éditions de la N.R.F.

émouvantes et aussi des parties légères ou même comiques. C'est la conception déjà très française de Lulli. Ce ton n'est pas d'une noblesse soutenue, il devient souvent familier, et d'autre part, l'action s'interrompt souvent pour laisser la place à de longs épanchements lyriques.

Cette variété d'effets s'oppose à la fatigue et à l'ennui. Elle convient éminemment à une nation incapable au théâtre d'une trop longue patience. Voilà la forme nouvelle d'art, si actuellement française, que Gounod léguait à ses successeurs.

Il eut le tort d'essayer parfois de revenir au « grandopéra », avec *Polyeucte* (1878) et *le Tribut de Zamora* (1881) par exemple, et il manqua ces essais.

Nous ne nous souviendrons que de *Faust* (1859) et de *Roméo et Juliette* (1867), du *Médecin malgré lui* (1858), de *Philémon* (1860) et de *Mireille* (1864) ; nous verrons comment, après lui, les musiciens français ont su profiter de ces magnifiques exemples.

Après Gounod, le grand opéra, la tragédie lyrique, n'est pas absolument morte et, sous l'influence de Richard Wagner, le drame lyrique va bientôt naître, mais c'est plutôt les symphonistes que ces genres exclusivement sérieux attirent, et non les musiciens nés principalement pour le théâtre. Et il y aura lieu d'insister sur tout ce que doivent à Gounod et à son invention de l'opéra de demi-caractère de grands artistes comme Bizet, Massenet, Bruneau, Charpentier.

Mais d'abord, parlons de Reyer, le créateur du *drame lyrique* en France. Ainsi nous aurons déterminé l'origine des deux courants qui entraîneront de part et d'autre les musiciens français dans la période qui s'étend de Gounod à Debussy.

REYER.

Un homme droit, loyal, sincère, obstiné, plein d'esprit et du plus mordant ; bourru, sauvage, mais très bon ; fervent admirateur, admirateur enthousiaste des vrais chefs-d'œuvre ; critique impartial mais sans indulgence, acceptant lui-même avec bonne humeur les critiques des autres, tel nous apparaît Louis-Étienne-Ernest Rey, dit Reyer.

Il naquit à Marseille le 1er décembre 1823. Malgré des dispositions remarquables pour la musique, ses parents refusaient de faire de lui un musicien. À l'âge de 16 ans, ils l'envoyaient auprès d'un oncle qui était chef de la comptabilité à la trésorerie d'Alger. Cet oncle le fit travailler dans ses bureaux. Il espérait lui faire prendre goût aux chiffres. Il n'y réussit point. Il fallut, en définitive, se soumettre à l'évidence et s'incliner devant la volonté opiniâtre du jeune Reyer qui, un beau jour, partit pour Paris, sans aucune ressource et avec tous les espoirs.

Il trouva le meilleur accueil auprès de sa tante, la pianiste réputée Louise Farrenc, femme d'un éditeur de musique, et compositeur en même temps que pianiste. C'est elle qui fit l'éducation musicale du jeune Reyer, – autant qu'on pouvait la faire. Car il était très paresseux, – paresseux à apprendre son métier qu'il ne sut jamais à fond (il lui manquera toujours un peu de contrepoint), paresseux aussi à composer tant qu'il n'a pas la promesse d'être joué, attitude qui détermine dans sa vie de musicien de grands espaces vides, durant lesquels il ne fait rien, il ne produit pas.

Il ne songeait pas d'ailleurs qu'à la musique. Il aimait tous les arts, et il se répandit vite dans le monde des littérateurs, des sculpteurs, des peintres, où sa gaîté, son esprit le faisaient rechercher : c'était un boute-en-train sans pareil. Il connut ainsi

Maxime du Camp, Gustave Flaubert, Méry, Paul Bocage, Théophile Gautier. Parmi eux il trouva ses premiers librettistes.

Le 5 avril 1850, avec l'aide généreuse de parents et d'amis, Reyer organisait un concert où il faisait entendre l'ode-symphonie du *Sélam,* sur un poème de Théophile Gautier. Berlioz en rendait compte dans un article très élogieux. Il félicitait Reyer d'avoir évité les effets violents : « Son orchestre est doux, rêveur, berceur autant que simple. Mais je louerai bien davantage Félicien David, ajoutait-il finement, d'avoir eu l'esprit d'écrire son *Désert* le premier ; car, s'il était venu le second, on l'accuserait à coup sûr d'avoir imité *Sélam.* »

Quatre ans plus tard, le 20 mai 1854, Reyer faisait représenter au Théâtre-Lyrique un petit opéra-comique, *Maître Wolfram,* auquel dix ou douze littérateurs avaient successivement collaboré. Berlioz écrivait de nouveau : « La musique de M. Reyer est juste en général et plaît par la naïveté de ses allures... Ce qui manque à M. Reyer, c'est l'habitude d'écrire, le procédé, le mécanisme, le prix de l'Institut. Mais ses mélodies ont du naturel, elles touchent souvent. Il y a du cœur et de l'imagination là-dedans... »

Maintenant, c'était un grand ballet, *Sacountala,* sur un scénario de Théophile Gautier, que l'Opéra donnait en spectacle le 14 juillet 1858. Berlioz louait le charme de la musique, le coloris du style, la hardiesse de l'harmonie, un heureux orchestre. « Tout cela, concluait-il, est jeune et souriant ; c'est vert et fleuri. »

Puis venait, en 1861, au Théâtre-Lyrique, *la Statue,* livret de Michel Carré et Jules Barbier, qui obtint pendant deux années un succès comparable à celui du *Faust* de Gounod.

Enfin, durant l'été de 1862, pour l'inauguration du théâtre de Baden-Baden, *Érostrate* paraissait sur cette scène quasiment royale, quelques jours après *Béatrice et Bénédict* de Berlioz.

Après un début dans la vie aussi brillant, Reyer semblait devoir beaucoup attendre de son avenir. Il eut bien des déceptions. Les reprises que l'on fit de ses premiers opéras réussirent mal. Les directeurs se détournèrent de lui. Alors il se tut, rentra dans l'ombre. Il mena une existence très simple et très modeste dans son petit logement de la rue de la Tour-d'Auvergne où il s'était installé dès son arrivée à Paris et où il demeura jusqu'à l'heure de sa mort. Ses fonctions de bibliothécaire de l'Opéra et de critique musical des *Débats* lui assuraient le nécessaire et même lui permettaient de satisfaire quelque peu sa passion des voyages. Il parcourait l'Alsace, les Vosges, la Forêt-Noire, le Dauphiné, la canne à la main, la pipe à la bouche. C'était un grand marcheur. Grâce à une mission qui lui avait été confiée en 1863 par le ministre d'État comte Walewski, il avait pu visiter l'Allemagne et l'Autriche, le Tyrol, la Lombardie, la Vénétie. En 1871, pour la première représentation d'*Aïda* sur le théâtre du Caire, il fut invité par le Khédive pour représenter la presse française. Quel enchantement que ce voyage en Égypte ! Il en revint « ivre de soleil, aveuglé de poussière et rassasié d'hiéroglyphes ».

Pendant 23 années, Reyer resta éloigné des scènes lyriques, gardant un silence plein de regret. Il rêvait de son *Sigurd* à peine ébauché, qu'il désespérait de voir jamais représenté. Il renonçait à multiplier les démarches auprès des directeurs afin de se faire accepter. À peine esquissait-il de loin en loin une timide tentative, qu'il ne faisait appuyer d'aucune efficace recommandation.

Il avait la joie en 1877 d'assister au triomphe posthume de Berlioz dont *la Damnation de Faust*, donnée aux Concerts populaires et à ceux du Châtelet, enthousiasmait les foules.

En 1879, Reyer organisait à l'Hippodrome un Festival Berlioz, au cours duquel il faisait entendre un fragment de *Sigurd :* le cortège des noces de Gunther.

Ce *Sigurd*, Reyer le présenta au directeur de l'Opéra, qui était alors Halanzier. Mais qu'attendre d'un homme que les noms barbares des personnages suffisaient à effrayer et qui demandait naïvement à l'auteur : « Hilda ! Hilda ! Comme c'est dur à prononcer ! Pourquoi pas plutôt Bilda ? – Est-ce que je vous appelle Balanzier ? » ripostait Reyer.

Un autre directeur, Émile Perrin, eut une autre fantaisie. Il demanda que le rôle de Sigurd fût récrit pour baryton, à l'intention du célèbre « Monsieur Faure », qui venait de triompher dans l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas. « En faisant de Sigurd un baryton, remarquait Reyer, il fallait faire nécessairement de Gunther un ténor, et ce n'est pas seulement à cause du travail matériel que je reculai devant cette manipulation. Et puis, qui sait si le lendemain on ne m'aurait pas demandé de faire de Hagen, le farouche compagnon, un travesti ? »

Les directeurs du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, Stoumon et Calabresi, eurent enfin la bonne inspiration. Ils offrirent à Reyer de monter son opéra et ils présentèrent au compositeur, pour jouer le rôle de Brunehild, une jeune chanteuse, récemment sortie du Conservatoire de Paris avec un 2e *prix de chant* et un 2e *accessit d'opéra :* Mme Rose Caron. Le 7 janvier 1884, sur la scène de la Monnaie, *Sigurd* allait aux nues, et, du jour au lendemain, le nom de Mme Caron devenait célèbre. Alors, les directeurs de l'Opéra de Paris s'empressaient d'engager la belle artiste, ainsi que ses camarades de Bruxelles, Mme Bosman et Gresse, et montaient à leur tour *Sigurd,* avec Sellier dans le rôle du ténor, Lassalle comme baryton, Bérardi dans le rôle du grand prêtre et Mlle Richard dans celui de la nourrice. Le 12 juin 1885, *Sigurd* triomphait de nouveau sur la scène de notre Académie nationale de musique.

Le 10 février 1890, quelque vingt-cinq ans après que Reyer avait commencé d'y rêver, c'était maintenant *Salammbô,* encore au Théâtre de la Monnaie, avec le concours de Mme Caron, momentanément brouillée avec les directeurs de l'Opéra de Paris,

– auxquels, après un hâtif raccommodement, elle ramenait le 13 octobre 1890 *Sigurd*, toujours acclamé. Puis, le 16 mai 1892, *Salammbô* passait à l'Opéra de Paris. Jamais Mme Caron ne fut plus belle d'attitudes, de chant, d'expression. Saléza, Renaud, Vergnet, Delmas, lui donnaient magnifiquement la réplique.

Salammbô fut le dernier ouvrage de Reyer. Il avait près de 70 ans. Paris commençait à le fatiguer un peu « avec ses bicyclettes, ses tramways à vapeur et ses automobiles ».

L'été, il se réfugiait à Mouthier-Haute-Pierre en Franche-Comté, l'hiver au Lavandou. Il ne passait plus que deux ou trois mois dans la capitale, toujours dans son petit appartement de la rue de la Tour-d'Auvergne. Il vieillissait sans souffrir beaucoup des atteintes de l'âge. Il mourut le 15 janvier 1909, juste un mois et demi après être entré dans sa 86e année.

Malgré quelques amertumes, Reyer eut, en somme, une vie heureuse. Il avait le travail facile, composait très vite, dans le feu de l'inspiration, et c'est ainsi que les plus belles scènes du IVe acte de *Sigurd* n'ont été écrites que lorsque la représentation de l'œuvre à Bruxelles eut été décidée. Dans sa jeunesse, dès ses premiers essais, il connut le succès, et ses œuvres maîtresses lui valurent la gloire.

Ce n'est pas un disciple de Gounod. C'est à un autre point de vue qu'il faut le considérer pour juger de son mérite. Mérite contesté maintenant que le *Siegfried* de Wagner a rendu son *Sigurd* impossible. Il faut cependant être reconnaissant à Reyer d'avoir su marcher courageusement contre les plus détestables routines. Il commença d'habituer les oreilles françaises à la mélodie sans carrure, à la mélodie libre dans son nombre, dans son rythme. Il commença d'habituer notre esprit à l'enchaînement continu des scènes substitué aux compartiments étanches du vieil opéra : le drame lyrique était créé. Wagner, à vrai dire, l'avait conçu le premier. Mais Reyer n'en savait rien. Il agissait de son initiative personnelle. Il préparait ainsi, sans le savoir, les oreilles françaises à écouter Wagner.

Ne bornons pourtant pas son rôle à celui d'un modeste initiateur. *Sigurd* a sa valeur propre, originale, en dehors de toute comparaison, inopportune, avec *Siegfried*. Il a sa place, qu'aucune considération ne saurait lui enlever, dans l'histoire de la musique française. Il reflète une heure de cette histoire, un moment de notre goût, et de la façon la plus frappante, avec éclat, avec distinction. Cette manière française de faire revivre les vieilles légendes, plus simple, plus facile, plus claire, plus chevaleresque, en un sens plus brillante que celle de Wagner, a sa valeur et son charme. Telles pages resteront comme de délicieuses créations où dominent la fraîcheur et la poésie. Rappelons dans *Sigurd* l'invocation du grand prêtre, le réveil de Brunehild, le duo au bord de la fontaine, avec la charmante phrase : « Des présents de Gunther je ne suis plus parée », et, parmi tant de scènes brillantes ou majestueuses de *Salammbô*, le merveilleux air des Colombes. Et puis *Salammbô* est autre chose que *Sigurd*, une œuvre que n'aurait jamais écrite un Allemand.

Un de nos plus sûrs critiques, Gaston Carraud, déclarait au lendemain de la mort du Maître : « Ce musicien n'a jamais dit que des choses droites et vraies, sans rien de trivial, de mesquin, d'hypocrite ni de bas. »

LÉO DELIBES.

Un musicien auquel on ne donne peut-être pas toute l'importance qu'il mérite. Le rénovateur du ballet, on l'oublie trop.

Clément-Philibert-Léo Delibes naquit le 21 février 1836, à Saint-Germain-du-Val, petite bourgade de la Sarthe, proche de la Flèche. Son père était employé dans l'administration des postes. Sa mère, bonne musicienne, était fille du chanteur Batiste et sœur d'Édouard Batiste, organiste de Saint-Eustache et professeur de solfège au Conservatoire.

En 1847, le père meurt brusquement. Léo et sa mère viennent aussitôt s'installer à Paris, et son oncle fait entrer le gamin au Conservatoire, où il obtient bientôt une seconde, puis une première médaille de solfège.

Mme Delibes n'avait aucune ressource, ou presque. Il fallut que l'enfant gagnât tout de suite la vie de sa mère et la sienne. Heureusement, il avait une jolie voix. On le prit comme enfant de chœur à la Madeleine, et aussi à l'Opéra pour l'acte de la cathédrale dans *le Prophète* de Meyerbeer.

Cependant le petit Léo continuait ses études au Conservatoire, mais sans éclat, et il passait successivement dans les classes de Le Couppey, Bazin, Benoist, Adam (pour le piano, l'harmonie, l'orgue, la composition), où il ne faisait figure que d'élève très ordinaire.

Il ne songeait qu'à donner lui-même des leçons, qui lui prenaient tout son temps et lui rapportaient peu.

À 17 ans, sa situation s'améliore. Adolphe Adam, son maître, le fait nommer organiste à Saint-Pierre de Chaillot et

accompagnateur au Théâtre-Lyrique. Et il ne refusait pas non plus les cachets qu'on lui offrait dans le monde pour faire danser.

Mais voici qui va conduire le jeune artiste vers le théâtre musical. En face du Théâtre-Lyrique, où il était accompagnateur, vivait modestement un petit théâtre bouffe dirigé par Hervé, l'auteur du *Petit Faust.* Pour ce théâtre, un auteur dans l'embarras, Jules Moinaux, ami d'Offenbach, qui avait entendu parler de Léo Delibes, vint lui demander le concours de son talent. Il s'agissait de mettre en musique une farce intitulée *Deux sous de charbon*, asphyxie en 1 acte. Delibes hésite, il ne sait que faire : il s'en va demander conseil à son professeur, Adolphe Adam. Celui-ci éclate de rire et s'écrie : « Comment ! on vous donne l'occasion de vous produire pour la première fois au théâtre, et vous ne savez quoi répondre ! » Delibes n'hésite plus, il se risque, et remporte un éclatant succès.

C'était la première de ses opérettes. Il en écrivit 14 en 14 ans, et l'on put croire qu'il bornerait ses ambitions à ces amusettes. Il devint même un des fournisseurs attitrés d'Offenbach, directeur de théâtre. Citons quelques titres bien oubliés : *Deux vieilles gardes, Six demoiselles à marier, l'Omelette à la Follembûche, le Serpent à plumes, l'Écossais de Chatou,* etc. Ces œuvrettes ne témoignent, en général, que d'une chose : c'est qu'aux environs de 1860, le public se contentait à bien peu de frais en fait de bouffonneries, qu'il s'agît du livret ou de la musique. On a pu en juger à l'Exposition de 1937 par *l'Écossais de Chatou* que nous avions monté, Barraud et moi, à notre petit théâtre de la Comédie des Champs-Élysées.

Du reste, Delibes ne se montrait pas autrement fier des opérettes qu'il avait écrites. Il n'aimait pas qu'on en parlât. Et, plus tard, il fit tout ce qu'il put pour en détruire les partitions.

Ce fut une circonstance providentielle dans la vie de Delibes que sa nomination de second chef des chœurs à l'Opéra. Le directeur, Émile Perrin, eut vite fait d'apprécier les qualités du

musicien. Il fut surtout frappé de la rapidité vertigineuse avec laquelle son pianiste avait débrouillé les hiéroglyphes presque indéchiffrables de la partition manuscrite de *l'Africaine,* rapportée de Berlin par Meyerbeer. Il eut l'idée de confier à Delibes le soin d'écrire 2 actes d'un ballet, *la Source,* dont les 2 autres actes devaient être composés par un jeune musicien, Minkous. C'était orienter Delibes dans une voie où il devait rencontrer les succès les plus enviables. *La Source* fut représentée le 12 novembre 1866. La faveur du public se fixa avec une préférence marquée sur les pages écrites par Delibes. Dès son premier essai, Delibes affirmait son « sens du ballet ». Il le prouva encore en donnant, par la suite, dans le même genre, deux chefs-d'œuvre, *Coppélia* (25 mai 1870) et *Sylvia* (14 juin 1876). La durée du succès de ces deux ouvrages est sans précédent à l'Opéra. Il faut même indiquer ici que, par ses inventions si ingénieuses, la saveur de ses harmonies, son don mélodique et rythmique, son souci d'écrire toujours, même pour faire danser, de la musique, Delibes a préparé cette rénovation du ballet qui devait se produire en France au début du XXe siècle et qui a été l'occasion pour nos Debussy, nos Ravel, nos Roussel, nos Florent Schmitt et pour bien d'autres, de productions d'un ordre si relevé.

Ce qui prouve la haute valeur de partitions telles que *Coppélia* et *Sylvia,* c'est que des fragments en peuvent souvent être détachés pour être inscrits aux programmes des concerts symphoniques. Cette musique, qui accompagne et soutient si bien la danse, peut, au besoin, s'en passer. Faut-il rappeler la *Valse lente* de *Sylvia,* les fameux *pizzicati* et la somptueuse marche du *Cortège de Bacchus,* pour ne citer que quelques pages célèbres ?

Coppélia date, avons-nous dit, de 1870, et *Sylvia* de 1876. Après quoi Delibes ne produit plus rien dans le genre du ballet. Pourquoi ? Cette anomalie s'explique par le caractère du compositeur. « M. Léo Delibes, écrivait Camille Bellaigue vers 1890, dans la *Revue des Deux-Mondes,* est gros, blond, aimable et gai. Il n'a de lion que le nom et l'encolure fauve ; il n'en a pas la férocité, ni même l'orgueil. Il n'a pas l'air d'un grand prêtre

comme M. Gounod, ni d'un maréchal des logis comme M. Reyer, mais plutôt d'un Américain bien nourri et bon enfant. Ce n'est pas un nerveux comme M. Massenet, ni un mélancolique comme M. Ambroise Thomas. Il parle toujours et il a toujours trop chaud. Symptômes d'une nature expansive et sanguine. On ne le voit jamais de mauvaise humeur, et, quand il cause avec vous, c'est presque toujours d'autre chose que de lui-même. Il n'attire pas le compliment et ne provoque pas l'hommage ; le moindre éloge l'enchante et les critiques ne semblent pas le blesser. Il sourit quand on l'appelle cher Maître. » Ce que Camille Bellaigue ne disait pas, c'est que Léo Delibes fut le plus timide et le plus inquiet des hommes. Son regard indécis et voilé trahissait cette disposition d'esprit. Jamais satisfait ni de lui-même ni de ses œuvres, il rêvait toujours d'une perfection non atteinte. Il rêvait d'un « grand art » dont il se croyait très éloigné. Il souffrait d'avoir perdu tant de temps à écrire des opérettes. Et le ballet, lui aussi, lui semblait, bien à tort, un genre inférieur. Voilà pourquoi il n'en produisit pas davantage. Il « se haussa » dès lors jusqu'à l'opéra-comique, mais ce fut avec le regret de n'avoir pas écrit un drame lyrique. L'exemple de Wagner le hantait, le troublait, l'attirait et l'effrayait à la fois.

Et pourtant, que de choses charmantes dans *le Roi l'a dit* (1873), qui, selon de Curzon, pourrait bien être l'autre chef-d'œuvre de Delibes, de la même veine que *Coppélia* et presque du même temps. Chef-d'œuvre me paraît tout de même beaucoup dire pour un ouvrage où le livret pourrait se passer de la musique et la musique du livret, ce qui explique que la pièce n'ait pas eu meilleure fortune.

De bien jolies pages dans *Jean de Nivelle* qui atteignit 100 représentations en un an.

Mais le véritable chef-d'œuvre de Léo Delibes, en dehors du ballet, c'est, n'en doutons pas, cette *Lakmé* qui a rendu son nom populaire. La grâce, le charme, l'esprit, la franchise et l'élan de l'inspiration ont assuré à *Lakmé* un attrait qui n'a pas

vieilli. Le 14 avril 1883, Marie Van Zandt, l'étrange et séduisante Américaine, faisait du rôle de Lakmé une création inoubliable. À ses côtés triomphait le ténor Talazac, capable des plus exquises demi-teintes après les plus éclatants *si naturel*. Depuis lors, entre *Manon*, *Carmen* et *Louise*, *Lakmé* ne quitte plus l'affiche.

*

En 1881, Léo Delibes avait été nommé professeur de composition au Conservatoire. Ce choix parut surprenant. On n'oubliait pas, en effet, que Delibes, dans ce même Conservatoire, s'était montré élève assez médiocre. Delibes ne fut pas le moins étonné de sa nomination. Effrayé de sa responsabilité, il se précipita chez le directeur et lui avoua ses craintes : « Mais je ne connais ni la fugue, ni le contrepoint, s'écriait-il. – Eh bien, vous les apprendrez », répondit avec calme Ambroise Thomas.

Ce fut un excellent professeur, d'un dévouement sans égal.

*

Le 14 janvier 1891, Delibes dînait chez son ami et collaborateur Philippe Gille. Il se montrait plus joyeux, plus en train que jamais. Il se mettait au piano et prenait sur ses genoux l'enfant de la maison, la faisant sauter tout en jouant des fragments d'une nouvelle partition, *Kassya*. Le lendemain, il tombait foudroyé par une congestion. Il n'était âgé que de 55 ans.

Heureux et malheureux, car il n'avait pas su jouir en toute confiance de la gloire qu'il s'était pourtant assurée, mais dont il doutait, Delibes laissait derrière lui quelques-uns des ouvrages qui honorent le plus l'art français.

GEORGES BIZET.

Le 25 octobre 1838, naissait à Paris l'un des génies les plus représentatifs de l'âme française, Georges Bizet[14].

Sur les registres de l'état civil il fut inscrit sous les prénoms d'Alexandre, César, Léopold. Mais son parrain, vieil ami de la famille, lui donna le nom de Georges, par lequel il fut toujours désigné dans son entourage.

Son père était professeur de chant. Sa mère était la sœur d'une pianiste de grand talent, Mme Delsarte, elle-même femme d'un professeur de chant réputé.

Nourri dès le premier âge dans la musique, Georges Bizet manifesta de très bonne heure des aptitudes exceptionnelles pour cet art dont il avait appris le langage en même temps que sa langue maternelle. Si bien qu'il entrait à 9 ans au Conservatoire et que 6 mois plus tard, il obtenait le 1er prix de solfège. Puis il se mit à travailler le contrepoint avec Zimmermann, qui se faisait quelquefois suppléer par le jeune Gounod. D'autre part, il poursuivait ses études de piano sous la direction de Marmontel, qui le présentait à un premier concours en 1851. Bizet obtenait d'emblée un second prix, et, l'année suivante, à 14 ans, il partageait le premier prix avec son camarade Savary.

Disons-le tout de suite : Bizet fut un merveilleux pianiste, d'une virtuosité incomparable, d'un toucher exquis. Son habileté à lire des partitions d'orchestre et à les réduire au piano étonnait tous ceux qui l'approchaient. Berlioz l'atteste.

---

14 Voir Paul Landormy, *Bizet*. Librairie des Presses Universitaires.

Un jour, son invraisemblable facilité surprendra Liszt lui-même. Le grand virtuose, – c'était en 1861 – venait d'exécuter dans l'intimité, chez Halévy, une de ses dernières compositions, et, après avoir recueilli les applaudissements d'auditeurs enthousiasmés par son éblouissante technique : « Oui, disait-il, ce morceau est difficile, et je ne connais guère que deux pianistes capables de l'exécuter tel qu'il est écrit et dans le mouvement que j'ai voulu : Hans de Bülow et moi. » Se retournant ensuite vers le jeune Bizet : « As-tu remarqué ce passage ? » lui demandait-il ; et il frappait quelques notes sur le clavier. Mais Bizet était déjà au piano et, de mémoire, exécutait sans la moindre lacune ni la moindre défaillance le fragment en question. Alors Liszt plaça son manuscrit sur le pupitre. Sans hésiter, Bizet eut la hardiesse de jouer à son tour d'un bout à l'autre la redoutable composition, et de façon à émerveiller l'assistance. « Mon jeune ami, s'écria Liszt, j'avais cru qu'il n'y avait que deux hommes capables de lutter victorieusement contre les difficultés dont j'ai pris plaisir à hérisser ce morceau. Je m'étais trompé. Nous sommes trois, et je dois ajouter, pour être juste, que le plus jeune des trois est peut-être le plus audacieux et le plus brillant. »

Mais revenons aux études du jeune Bizet.

En 1855, à 17 ans, un 1er prix d'orgue lui est décerné. Deux ans après, l'Institut lui attribue le 1er Grand Prix de Rome.

Il part pour l'Italie, où il est séduit par le pittoresque de la nature, des villes, des costumes et des mœurs.

Mais il y rencontre bien peu de musique.

Un jour il se promène dans Rome, et il aperçoit la boutique d'un fabricant d'orgues. Il entre et demande à voir des orgues. Surprise du fabricant, qui le regarde de travers. « Je n'ai pas d'orgues, déclare-t-il, et je n'ai même ni châssis ni bois pour en faire. Cependant, si vous en voulez un, vous le commanderez en le payant d'avance, et j'irai acheter les outils nécessaires. »

« Ce bonhomme-là, ajoute Bizet, l'hiver, joue de la flûte au théâtre Argentina, où il vend du tabac. L'été, il revend du tabac et il loue des voitures. En tout temps, il est garde national. » Mais depuis dix ans, il n'avait pas fabriqué un seul orgue.

Rome et l'Italie amusent Bizet, mais aussi et surtout il en sent vivement la beauté unique, le charme pénétrant.

« Je voudrais te faire visiter, écrit-il à sa mère, le paradis que nous habitons et que l'on nomme Villa Médicis. »

Il compose un *Te Deum*, un opéra-bouffe, une symphonie descriptive avec chœurs, une suite d'orchestre.

De retour à Paris, il frappe à toutes les portes pour se faire jouer. Ce n'est pas chose commode. Mais il est persévérant et adroit. Notons dès maintenant qu'il ne rencontrera jamais le succès décisif qu'il aurait souhaité.

En 1863, les *Pêcheurs de perles* soulèvent bien des critiques. On reproche à Bizet des « bizarreries harmoniques » ; on le traite de « wagnérien » tandis qu'au contraire, certains ne voient en lui qu'un « pâle imitateur de Félicien David ».

La Jolie Fille de Perth, en 1866, fut jugée plus sévèrement encore.

Djamileh (22 mai 1872) atteignit péniblement la 10e représentation.

Le drame de Daudet entraîna la musique de *l'Arlésienne* (1er octobre 1872) dans sa chute. Cependant la musique avait été remarquée. L'année suivante, Colonne donne ses premiers concerts à l'Odéon. Il voulut que sur le programme de la séance d'ouverture figurât le nom de Bizet. Justement venait de paraître chez les éditeurs Durand, Schœnewerk et Cie un recueil de pièces pour piano à 4 mains de notre compositeur sous le titre de *Jeux d'enfant*. Bizet en orchestra 5 numéros sur 12 et

constitua ainsi une *Petite Suite d'orchestre* qui, exécutée le 2 mars 1872 aux Concerts Colonne, fut vivement applaudie.

Cette *Suite*, tout à fait charmante, mériterait d'être plus connue. Son importance, pour qui suit de près la lente évolution des facultés créatrices de Bizet, est même capitale : elle marque un moment décisif dans l'histoire d'un génie. Situons-la exactement à la date de sa production. Bizet, nous l'avons dit, en confia la publication à la maison Durand : le contrat de cession est du 28 septembre 1871. Elle se place donc, chronologiquement, dans la série des compositions de notre auteur, APRÈS les *Pêcheurs de perles* et *la Jolie Fille de Perth*, AVANT *l'Arlésienne* et *Carmen*. Bizet y manifeste des intentions toutes nouvelles. Il rompt décidément avec la routine qu'on lui avait enseignée d'après l'exemple des Auber, des Halévy et des Meyerbeer. Il entre en contact avec les romantiques allemands. Par ses lettres nous savons qu'alors Wagner lui est apparu avec sa grandeur écrasante. Il l'admire profondément, mais le sent trop différent de lui pour l'imiter : il ne lui empruntera rien. Schumann et Mendelssohn l'attirent davantage. Il y a chez eux des grâces et des douceurs qui le retiennent parce qu'elles trouvent un écho dans sa tendresse naturelle. Il est touché aussi dans sa fine sensibilité d'harmoniste par les élégances, les ingéniosités, et même les préciosités d'écriture de Schumann. Il prend l'idée d'une manière d'écrire plus soignée, plus travaillée, plus recherchée que n'avait été auparavant la sienne. Et il prend en même temps conscience de sa véritable personnalité, jusque-là bien peu apparente.

En fait, *l'Arlésienne* et *Carmen* ne ressembleront guère aux *Pêcheurs de perles* et à *la Jolie Fille de Perth*.

Bizet manifeste enfin ses dons de coloriste, ses dons d'émotion, son sens dramatique si aigu et, quand il le faut, si puissant.

Carmen fut représentée au théâtre de l'Opéra-Comique le 3 mars 1875. « Musique cochinchinoise », disait l'un. – « Œuvre

wagnérienne », répondait l'autre, reprenant une accusation sans cesse renouvelée. – « Cette partition touffue manque d'ordre, de plan, de clarté », s'écriait un troisième. – « M. Bizet appartient à l'école du civet sans lièvre », concluait le critique du *Gaulois*. Seul, Reyer, dans les *Débats*, faisant allusion à l'échec de la première représentation, terminait ainsi son feuilleton : « Mais *Carmen* n'est pas morte, et, à l'Opéra-Comique, on en a vu bien d'autres qui sont revenues d'aussi loin. »

Le 3 juin 1875, trois mois, jour pour jour après la première de *Carmen*, Bizet mourait subitement à l'âge de 37 ans, d'une embolie, d'une crise cardiaque, de la résorption purulente d'un abcès à la gorge, on ne sait trop. Il n'avait pas connu la gloire, cette gloire qu'il avait tant aimée, tant souhaitée, qu'il aurait voulu universelle et immédiate, à laquelle il avait même failli sacrifier la qualité du style. Mais son génie parla heureusement plus haut que son caractère.

*

Quel fut l'homme ? Ses amis nous le dépeignent comme le type de ce qu'on est convenu d'appeler le « bon garçon », toujours d'excellente humeur, simple et sans façon, affectueux, fidèle à ses parents et ses amis, droit et franc. Louis Gallet le voyait souvent « au Vésinet, rue des Cultures, n° 8, dans une petite maison rustique, cachée au fond d'un grand jardin où Bizet, en chapeau canotier, en veston large, se promenant avec l'aisance heureuse d'un gentilhomme campagnard, fumant sa pipe, devisant joyeusement avec ses amis, les recevant à table avec sa bonhomie toujours un peu narquoise entre sa charmante et toute jeune femme et son père qui était alors son hôte et jardinait [le dimanche] tout le long du jour pour se délasser de la fatigue des leçons ».

La passion et la fantaisie semblent avoir occupé peu de place dans son existence. C'était un travailleur acharné, qui accomplissait sa tâche quotidienne sans se laisser distraire par aucune préoccupation étrangère. Il était tout à son œuvre.

*

Nietzsche, lorsqu'il connut *Carmen*, salua en Bizet le « libérateur » qui lui faisait oublier définitivement l'enchantement wagnérien. C'était pour lui « le retour à la nature, à la santé, à la gaîté, à la jeunesse, à la vertu ». Il faut « méditerraniser la musique », s'écriait-il plein d'enthousiasme. Et il ajoutait (en mai 1888) : « J'ai entendu hier pour la 20e fois le chef-d'œuvre de Bizet... À l'entendre, on devient soi-même chef-d'œuvre... Cette musique de Bizet me semble parfaite. Elle approche avec une allure légère, souple et polie... Tout ce qui est bon est léger, tout ce qui est divin court sur des pieds délicats... Cette musique est gaie. Mais ce n'est point d'une gaîté française ou allemande. Sa gaîté est africaine ; la fatalité plane au-dessus d'elle ; son bonheur est court, soudain, sans merci... J'envie Bizet parce qu'il a eu le courage de cette sensibilité méridionale, cuivrée, ardente. C'est enfin l'amour remis à sa place dans la nature..., l'amour dans ce qu'il a d'implacable, de fatal, de cynique, de candide, de cruel..., et c'est en cela qu'il participe de la nature. »

Ces lignes, que j'abrège, sont définitives. Elles mettent en relief, avec un singulier bonheur, les mérites uniques de cette partition de *Carmen* où brille de l'éclat le plus violent le génie de Bizet.

N'oublions pas cependant que *Carmen* n'est pas tout Bizet. Dans une gamme de couleurs et de sentiments plus modérée, plus douce et plus nuancée, Bizet a écrit un autre chef-d'œuvre, *l'Arlésienne*, moins africaine que *Carmen* et qui, de la Méditerranée, ne retient que le climat français. D'un ouvrage à l'autre la lumière change, le ciel se durcit, l'humanité devient plus rude. Mais ce qui, ici et là, est le propre de Bizet, c'est cet art d'unir intimement le ciel et l'homme, la couleur et l'âme, le décor et la vie.

Bizet n'est point un sentimental, ni un intellectuel, mais un sensitif. Il ne connaît pas les lentes réflexions, les longues discussions avec soi-même, les démarches méthodiques d'une rai-

son maîtresse d'elle-même, d'une volonté tenace. Il ignore également ces réactions affectives prolongées qui, chez certains, s'étalent en de larges ondulations, indéfiniment propagées, et n'ont de terme qu'à la rencontre d'une nouvelle nappe de passion noyant la première en la surabondance de ses ondes victorieusement envahissantes. Ces grands flots de sensibilité et leur infini développement restent étrangers à son cœur.

Il n'est ni Wagner, ni Franck ; il a le sang chaud d'une ardeur à la fois plus intense et plus courte. C'est un éclair qui brille, nous éblouit, nous brûle et chaque fois retombe aussitôt dans la nuit. Mais chaque fois aussi ses rayons ont pénétré jusqu'au fond de notre âme.

Rêve poétique, rêve ensoleillé, visions précises, entourées d'un trait ferme et sûr, parfois dur, jamais gros.

Sous la lumière de France, on rencontre des ciels d'une nuance plus subtile et d'un ton plus discret, d'une profondeur plus mystérieuse, mais où en trouver d'un éclat plus vif, d'un rayonnement plus pénétrant ?

ERNEST GUIRAUD.

Ernest Guiraud naquit à la Nouvelle-Orléans en 1837. Pourquoi cette naissance lointaine ? C'est que son père, compositeur comme lui, grand prix de Rome de 1827, fut tellement fâché de ses insuccès en France, en conçut une telle amertume qu'il émigra en Amérique. Mais il revint en France, et son fils put faire ses études au Conservatoire de Paris. Il y remporta le 1er prix de piano en 1858, et, ayant étudié la composition avec Barbereau et Halévy, il obtint en 1859, à son premier concours, et à l'unanimité, le prix de Rome.

À l'Opéra-Comique, il fit représenter *Sylvie* (1864), *En prison* (1869), *le Kobold* (1870), *Piccolino* (1876), *Galante aventure* (1882) et, à l'Athénée, *Madame Turlupin*, 2 actes qui eurent un assez grand succès.

À l'Opéra, il donna un ballet *Gretna-Green*.

En 1872, les Concerts Populaires exécutèrent une 1re *Suite d'orchestre* d'Ernest Guiraud, qui fut tout de suite accueillie avec une faveur marquée et dont le *Finale (Carnaval*) s'est souvent joué depuis dans les concerts, détaché du reste de l'œuvre.

La musique d'Ernest Guiraud manque un peu de sève et d'originalité, mais elle est d'un homme de goût.

Le goût, voilà la faculté dominante de Guiraud, et son nom mérite de rester dans l'histoire de l'art à cause de tous les services qu'il a su rendre à la musique et aux musiciens de son temps. Il fut l'ami intime de Bizet. Comme professeur de composition au Conservatoire, il a su donner à tous les jeunes gens dont il avait la charge les conseils les plus sages, les plus raisonnables, tout en ménageant leur liberté. Il suivait la tradition

mais laissait la porte ouverte sur l'avenir. Il a deviné Debussy, qu'il eut pour élève et qu'il a mené au prix de Rome en 1884.

En 1891, Guiraud entrait à l'Institut et mourait l'année suivante.

MASSENET.

Massenet naquit à Montaud, près de Saint-Étienne, le 12 mai 1842.

Les registres de l'état civil le désignent sous les prénoms de Jules, Émile, Frédéric.

Il détesta toujours qu'on l'appelât Jules. Il niait même que tel fût son prénom.

Massenet avait 22 frères et sœurs.

Son grand-père avait été professeur d'histoire à la Faculté de Strasbourg.

Son père, ancien polytechnicien, officier sous le Ier Empire, avait démissionné en 1814 : et il avait alors monté, dans les environs de Saint-Étienne, une forge où l'on fabriquait surtout des faux.

Massenet était né du second mariage de ce maître de forges avec Mlle Adélaïde de Maraumont, fille d'un commissaire des guerres.

La mère de Massenet, très bonne pianiste, utilisa ce talent lorsque la santé de son mari obligea celui-ci à renoncer à l'industrie. Toute la famille vint alors s'installer à Paris, rue de Beaune, en 1848.

C'est là que, sous la direction de sa mère, le jeune Massenet commença son étude du piano. Il avait 6 ans.

À 11 ans, il entre au Conservatoire. Mais la mauvaise santé de son père l'oblige maintenant à quitter Paris. La famille part

pour Chambéry. Massenet continue de travailler le piano. Deux longues années passent ainsi.

Un beau matin, sans un sou dans sa poche, Massenet quitte la maison paternelle et part pour Paris. Il savait y trouver une grande sœur, qui, malgré sa modeste situation, le recueillit.

Massenet rentre au Conservatoire.

En 1856, 1er accessit ; en 1859, 1er prix de piano.

Ses études d'harmonie allaient moins bien. Effrayé de ses hardiesses d'écriture, son maître Bazin l'avait mis à la porte de sa classe, en lui prédisant qu'il ne ferait jamais rien de bon.

Reber, moins sévère, le prit avec lui. Mais Massenet ne réussit jamais à obtenir mieux qu'un 1er accessit d'harmonie.

Sans chercher d'autre récompense en ce domaine, il entra dans la classe de composition d'Ambroise Thomas, dont il devint bientôt l'élève préféré.

Pour ne pas rester à la charge de sa sœur, Massenet s'était mis depuis longtemps à exercer des métiers divers, plus ou moins lucratifs. Pianiste dans les cafés de Belleville, professeur de piano dans des institutions privées, triangle dans l'orchestre du Gymnase, plus tard timbalier au Théâtre-Lyrique, tambour aux bals de l'Opéra, il arrivait ainsi à gagner jusqu'à 80 francs par mois.

Cependant, il avait une fièvre de composition. Il travaillait à une opérette. À chaque classe au Conservatoire il apportait quelque valse, quelque ouverture, quelque fragment de symphonie ou d'opéra. À l'orchestre, au théâtre, il employait les moindres moments de répit et griffonnait de la musique jusque sur la peau de ses timbales.

Un prix de contrepoint l'encourageait dans ses efforts.

En 1863, sans avoir les 20 francs nécessaires pour la location d'un piano, il entrait en loge pour le concours de Rome. Sa cantate, *David Rizzio*, fut classée la première. Ambroise Thomas, Auber, Berlioz l'avaient chaudement soutenu.

Voici Massenet parti pour l'Italie.

À la Villa Médicis, Massenet se grise de beauté – beauté du ciel et de la nature, beauté de la Ville, beauté des œuvres d'art. Et il travaille pour la première fois en toute liberté. Il envoie à l'Institut une *Ouverture de Concert*, un *Requiem* à 4 et 8 voix, *Pompeia* (suite d'orchestre), des *Scènes de bal*, deux *Fantaisies* pour orchestre.

Il fait la connaissance de Liszt, qui le prend en affection et l'introduit comme professeur chez Mme de Sainte-Marie, dont il devait épouser la fille deux ans plus tard, le 8 octobre 1866.

Il obtient d'être dispensé du voyage d'Allemagne, mais il fait un séjour à Pesth.

De retour à Paris, Massenet retrouve la vie difficile. Il donne des leçons de piano et, l'été, quand ses élèves partent en villégiature, il court les villes d'eau pour se faire entendre comme virtuose. Il reprend un pupitre de timbalier à la Porte Saint-Martin.

Massenet se présente chez les éditeurs. On ne veut pas de sa musique. Choudens, Flaxland, Brandus refusent, sans même le regarder, son manuscrit du *Poème d'Avril*, qu'il avait rapporté de Rome.

Cependant, après bien d'autres démarches infructueuses, il rencontre un meilleur accueil auprès de Hartmann qui consent à l'éditer.

En même temps il essaie de se faire jouer. Sa suite d'orchestre, *Pompeia*, est exécutée en 1866 dans un casino de la

rue Cadet dirigé par Arban. Ce n'était pas très reluisant. Mais enfin ! C'était un début.

En 1867, le directeur de l'Opéra-Comique lui confiait un acte à mettre en musique, *la Grand'Tante.* Peu de succès : 14 représentations seulement.

Massenet prend alors part à un concours institué par l'empereur. Mais c'est Saint-Saëns qui remporte un prix avec sa cantate *Prométhée,* Lenepveu un autre prix avec son opéra-comique *le Florentin,* et Diaz le troisième avec son opéra *la Coupe du Roi de Thulé.*

Massenet ne perd pas courage. Il se met à la composition d'un opéra en 3 actes, *Méduse,* sur un livret de Michel Carré. Or, 1870 arrive : le manuscrit reste sans emploi.

Pendant la guerre, Massenet fait partie d'un bataillon de la garde nationale. Aussitôt après la guerre, il revient à la composition avec un opéra-comique en 3 actes, *César de Bazan,* assez mal accueilli (30 novembre 1872).

Mais l'année 1873 est heureuse entre toutes. À l'Odéon, on joue les *Érynnies* de Leconte de Lisle, avec musique de scène de Massenet, et on donne l'oratorio *Marie-Magdeleine,* composé à Rome, tout imprégné d'une sensualité inconnue jusqu'alors, tout brillant de la lumière de la Palestine.

Puis ce sont les *Scènes pittoresques* chez Colonne (1873), l'ouverture de *Phèdre* chez Pasdeloup (1874).

Massenet a gagné ses premières victoires. Tout un public lui est désormais acquis. Il apparaît déjà comme un séducteur auquel résiste mal l'élément féminin de ses auditoires.

Après *Ève,* en 1875, à *l'Harmonie sacrée* fondée par Lamoureux, c'est *le Roi de Lahore* en 1877 à l'Opéra, succès discuté en France, mais incontesté à l'étranger.

La mort prématurée de Bizet laisse le champ libre à Massenet, en faisant disparaître un rival dangereux.

En 1878 Massenet succède à Bazin comme professeur de contrepoint, de fugue et de composition au Conservatoire, et, la même année, il prend place à l'Institut. Sa grande réputation est dès lors consacrée. Sa production devient de plus en plus abondante. Les opéras succèdent aux opéras avec une rapidité et une régularité déconcertantes : *Hérodiade* (1881), *Manon* (1884), le *Cid* (1885), *Esclarmonde* (1889), *le Mage* (1891), *Werther* (1892), *Thaïs* (1894), le *Portrait de Manon* (1894), *la Navarraise* (1894), *Sapho* (1897), etc.

De 1878 à 1896, période pendant laquelle Massenet enseigna la composition au Conservatoire, il forme un grand nombre d'élèves, dont quelques-uns devinrent des maîtres : Bruneau, Pierné, Charpentier, Florent Schmitt, le critique Gaston Carraud, etc.

Comme professeur, Massenet avait l'esprit très large. Il n'a imposé ses formules à personne. Il respectait le goût individuel de chacun de ses élèves. Il était soucieux avant tout de développer des originalités. Souvent, dans sa classe, il prenait comme exemples des œuvres très éloignées de son propre idéal.

Comme compositeur, Massenet a trouvé quelque chose de nouveau : une phrase qui est bien à lui et qui n'est qu'à lui, une mélodie séduisante, caressante, voluptueuse, qui, avec ses abandons de « fille » parfois, agit immédiatement sur tous les auditoires.

Bientôt son œuvre représentera pour le public la musique claire, facile, prenante, qui « chante », et qui ne réclame aucune initiative préalable.

Bientôt tout Paris connut celui que l'on considérait comme un des chefs de l'École française. À toutes les vitrines de la rue de Rivoli, en bonne place, s'étalait le portrait du jeune maître,

avec sa belle tête, « au front bien dégagé, avec ses longs cheveux rejetés en arrière, ses yeux pétillants de malice, son nez sensuel », ses pommettes accusées par le sourire, et, « sous une coquette moustache, la bouche demi-gourmande, et demi-moqueuse ».

Les romans de l'époque décrivaient des types de musiciens qui lui ressemblaient étrangement. Un tableau, célèbre en son temps, le représentait au piano « parmi d'élégantes jeunes femmes empressées à lui tourner les pages ».

En même temps l'affabilité de son caractère, sa sincère bonté, sa sensibilité frissonnante lui conciliaient toutes sortes de sympathies.

Fort répandu dans la haute société, malgré une incroyable timidité, il savait y plaire.

À égale distance des allures bénisseuses de Gounod et de la morosité dédaigneuse d'Ambroise Thomas, d'une politesse exacte, méticuleuse et empressée qui ne laissait pas une seule lettre sans réponse, d'une bienveillance souriante un peu exubérante, habile cependant à manier l'ironie, Massenet séduisait par sa personne comme par sa musique.

Chez son éditeur Heugel, où il recevait les directeurs de théâtres, les artistes, les jeunes compositeurs et les journalistes, dans le luxueux salon rose de son entresol de la rue de Vaugirard (en face le jardin du Luxembourg), où ne pénétraient que les intimes, « il régnait, comme le dit fort justement son commentateur Joseph Loisel, par sa grâce aimable et son affectueuse aménité ».

Quand on allait lui rendre visite pour la première fois, il vous entourait de toutes sortes de prévenances et de caresses et ne vous laissait jamais partir, – j'en ai fait l'expérience, – sans être assuré d'avoir fait votre conquête.

Tout à sa composition, sa grande joie, depuis qu'il avait abandonné le Conservatoire, dont on lui proposa en vain la direction, – comblé d'honneurs, officier de la Légion d'honneur en 1888, commandeur en 1893, grand officier en 1899, – connaissant bien des joies de la vie, Massenet paraissait un homme heureux.

Seuls, le souci de conserver la faveur du public, l'épouvantable « trac » qui lui faisait les jambes molles et l'éloignait de Paris avant la « première » de chacun de ses ouvrages, les souffrances qu'il ressentait aux moindres traits de la critique, troublaient la douceur de son existence et la régularité de son travail.

Ce fut un grand travailleur.

On l'a dit, et c'est vrai : « Il abattait sa besogne quotidienne comme un simple expéditionnaire », avec la même exactitude, la même application, la même tranquillité méthodique.

À Égreville, dans sa propriété de Seine-et-Marne, il travaillait jusqu'à 15 heures par jour.

Rue de Vaugirard, tous les matins à cinq heures, souvent plus tôt, il s'asseyait à sa table et, jusqu'à midi, bien pénétré de son sujet, « l'ayant appris par cœur pour pouvoir y penser partout », – portant en lui la musique tout entière de son opéra avant d'en jeter une seule note sur le papier, – il écrivait d'une belle écriture bien nette et bien posée, sans une rature, reprenant la page au point où il l'avait laissée inachevée la veille, illustrant en marge son manuscrit de remarques sur l'état de l'atmosphère ou sur sa santé. Un beau jour, un mot laconique convoquait quelques intimes. L'œuvre était achevée. Pour la première fois, le compositeur la lisait au piano.

Sans avoir la douleur de sentir ses forces faiblir, en pleine activité, brusquement, Massenet mourut le 13 août 1912, à Paris où il était venu consulter son médecin. La presse du monde en-

tier célébra sa mémoire. Le *Times* rappelait ses triomphes sur les scènes de tous les pays. Le *Berliner Tageblatt* rapprochait son nom de ceux de Brahms et de Verdi. *L'Umbertino Giordano, la Nouvelle Presse de Vienne* rivalisaient d'expressions laudatives.

*

On a dit parfois beaucoup de mal de la musique de Massenet. Il fut de mode dans certains milieux de la mépriser, de lui refuser toute valeur. On a beaucoup exagéré.

Certes, la musique de Massenet n'est pas de la « grande musique ». Elle n'exprime pas d'ordinaire des sentiments très nobles, ni très profonds, ni très variés, – ou, si elle veut les exprimer, elle y réussit mal. Et puis, elle use de procédés souvent un peu sommaires et qui ne se renouvellent guère.

Mais n'y a-t-il que la « grande musique » ?

Dans son domaine restreint, la musique de Massenet est charmante. Elle a son caractère personnel, original. Une phrase de Massenet se reconnaît dès les premières notes. Il a chanté l'amour, l'amour sensuel ; et surtout la femme, la « pécheresse » avec une vérité qu'on ne saurait lui refuser, et il a écrit au moins un chef-d'œuvre de grâce, de charme, de tendresse et de mélancolie, d'esprit et de sincérité : *Manon*. Il avait rencontré là un sujet pour lequel il était spécialement désigné par ses dons. Cette partition restera. Dans son style particulier elle ne date point. Elle fait époque.

La « première » de *Manon* fut un triomphe. Mais le lendemain, la presse réservait son jugement. Cette musique semblait trop « savante » et « faite pour les seuls connaisseurs ». Massenet était un excellent « symphoniste » disait-on, mais vraiment trop à court de « mélodie ». Et puis, les traditions de l'Opéra-Comique réclamaient plus de joie, plus de gaîté...

Reyer défendait l'œuvre.

Adolphe Jullien l'attaquait d'une autre façon, du point de vue wagnérien.

Mais on lisait dans certains journaux des choses comme ceci : « Massenet est évidemment très fort, son ouvrage est énormément travaillé et rien ne lui est étranger en ce qui concerne l'arithmétique musicale... On n'est pas ému un seul moment ; mais, de temps en temps, on dit : C'est étonnant, gros effet pour les connaisseurs. » (Henry Maret, dans le *Radical.)* – Dans le *Gil Blas,* Wilder parlait de « phrases minuscules, de poussière mélodique dont le parfum s'évapore avant même d'avoir été senti ». – « On a plaqué de la musique allemande sur un sujet français », disait un autre. – « Tentative avortée, déclarait un troisième : ce n'est pas une œuvre de théâtre. » – « Quel vacarme ! Quel tapage !... inutiles », concluait un dernier.

Malgré l'hostilité d'une partie du public et de la presse, *Manon* tenait l'affiche.

Après 88 représentations et la mort prématurée de la principale interprète, Mlle Heilbronn, merveilleuse aux côtés de Talazac, Massenet retira momentanément la pièce de l'Opéra-Comique : elle parcourut alors la province et l'étranger triomphalement.

Après un peu plus de six ans, *Manon* était reprise à l'Opéra-Comique avec Sybil Sanderson. (Massenet avait un moment pensé confier le rôle de Manon à Jeanne Granier.)

Dès lors ce fut l'universel enthousiasme.

À l'heure actuelle, avec *Faust* et *Carmen*, *Manon* est l'œuvre du théâtre musical français la plus jouée en France.

Œuvre qui contient des pages délicieuses et dont tout le premier acte notamment se poursuit sans une faiblesse, d'un mouvement ininterrompu, d'un pittoresque achevé, d'un sentiment, à l'occasion, tendre et délicat ou au contraire fougueux et

passionné, tableau admirablement composé et fidèle d'un XVIIIe siècle authentique.

Si Massenet s'est quelquefois un peu trop penché vers le public, il n'y en a pas moins en lui du génie et une merveilleuse technique, qu'il sait dissimuler, mais qui est le secret de l'admirable équilibre de ses compositions et de son action continue sur le public.

Petit génie, dira-t-on, génie de second plan. On n'en rencontre pourtant point si souvent d'aussi séduisants.

Et pour finir par un mot d'un de ses meilleurs commentateurs : « Ne ressemblons-nous pas, dit Joseph Loisel, au petit chevalier des Grieux ? Loin des regards de Manon, nous la traitons de courtisane, nous la dénigrons. Sous le charme de sa voix, sous la séduction de son sourire, nous oublions son artificieuse coquetterie et ses baisers prodigués à tous. Elle nous parle et le courage nous manque pour la repousser. Tendrement elle nous enveloppe de ses caresses, et nous lui ouvrons les bras. »

ÉMILE PALADILHE.

Un compositeur qui a eu son heure de succès. Bien oublié aujourd'hui.

Il est né en 1844 près de Montpellier. Il entra à 9 ans au Conservatoire de Paris. C'était un enfant prodige. Il obtint facilement un 1er prix de piano dans la classe de Marmontel, un 1er prix de composition dans la classe d'Halévy, et en 1860, c'est-à-dire à l'âge de 16 ans, le grand 1er prix de Rome avec la cantate *Ivan IV*.

En 1872, il écrivait, pour illustrer le *Passant* de François Coppée, une *Mandolinata* qui devint vite populaire. Il fut moins heureux quand il composa *l'Amour africain* (1875), *Suzanne* (1878), *Diana* (1885). Il retrouva le grand succès en donnant, à l'Opéra, *Patrie* sur le texte de Victorien Sardou (1886). Ce succès, il le dut en partie à son adroit librettiste et au caractère poignant du drame qu'il avait mis en musique. Mais cette musique, bien qu'écrite dans le système meyerbeerien et dans un style analogue à celui des *Huguenots* ou de *l'Africaine*, cette musique n'est point entièrement méprisable. L'inspiration en est généreuse. Et j'ai le souvenir très net des brillantes représentations auxquelles la partition donna lieu. Gabrielle Krauss était une admirable Dolorès. Lassalle trouvait, dans le rôle de Rysoor, l'occasion de faire valoir sa magnifique voix et son talent de tragédien. Dans le rôle épisodique du sonneur Jonas, Bérardi remportait tous les soirs un véritable triomphe et faisait bisser son air des cloches : « Jadis elles sonnaient gaiement. Elles sonnaient dans la lumière. » L'ensemble de la distribution était excellent, et la mise en scène particulièrement soignée contribuait au bon effet de la pièce. *Patrie* tint longtemps l'affiche, et le nom de Paladilhe fut alors réputé, du moins auprès du grand public. Car les connaisseurs estimaient les moyens dont usait le

compositeur pour attraper l'applaudissement un peu gros. Il y avait tout de même de la sincérité dans cette émotion sans finesse et sans réserve.

En 1892, Paladilhe entrait à l'Académie des Beaux-Arts.

Il mourut en 1926.

BENJAMIN GODARD.

Il était assez grand, extrêmement maigre. Il se faisait une tête d'artiste, pensait-il, avec une légère barbe et de longs cheveux romantiquement rejetés en arrière. Sa sœur était violoniste et entretenait de mille soins la réputation de son frère. Elle faisait de lui un génie dont le nom vivrait à travers les siècles. Il eut son heure de vogue. D'une mauvaise santé, il naquit en 1849 et mourut de bonne heure, en 1895.

Ses compositions sont innombrables, dans tous les genres et témoignent d'une extrême facilité, d'une facilité trop peu surveillée et d'un métier peut-être insuffisant. Aussi on en peut constater la déplorable inégalité et parfois la déplaisante banalité. Cependant il y a quelques bonnes pages et il faut signaler notamment qu'il s'en trouve dans des œuvres pour piano assez peu connues. On peut recommander en ce genre la lecture d'*Études,* où l'on sera surpris de rencontrer une pièce qui donne comme un avant-goût lointain des *Jardins sous la pluie.*

Par ailleurs, les œuvres les plus applaudies en leur temps de Benjamin Godard sont *le Tasse,* symphonie dramatique avec soli et chœurs, couronnée par la Ville de Paris en 1878, et *la Vivandière,* opéra-comique représenté en 1895 et qui, grâce, en partie à la belle voix et au grand talent de Delna, obtint un succès un peu analogue à celui de la *Fille du Régiment.*

Musicien de second ordre, en somme, mais non point tout à fait négligeable.

ALFRED BRUNEAU.

Madame Bovary, le chef-d'œuvre de Flaubert, donna naissance au réalisme littéraire. Cette école compte plusieurs grands noms : les Goncourt, Alphonse Daudet, Émile Zola, Guy de Maupassant, Joris Karl Huysmans. De tous ces hommes célèbres, – malgré ses défauts criants, ses faiblesses, ses tics agaçants, ses prétentions scientifiques, – le plus grand est Zola. Il y a dans son œuvre, *l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, les Rougon-Macquart,* quelque chose d'immense qui impressionne. Depuis Balzac personne n'avait osé bâtir un tel monument. Il y a dans ce réaliste un don de poésie, de poésie épique, qui dépasse de loin l'observation naturaliste. Il y a un peintre admirable, un peintre d'imagination presque dévergondée. Il y a de lui des pages magnifiques et des romans entiers qui sont presque des chefs-d'œuvre. Il ne leur manque qu'une certaine perfection de forme. Mais quelle riche matière ! Quelle exubérance d'inspiration ! Cette abondance et cette force conquirent tous les publics et presque le monde entier. Zola reste à l'heure actuelle, à l'étranger, un des auteurs les plus admirés de notre littérature, et pour lequel nos raffinés montrent souvent un peu trop de dédain.

Alfred Bruneau eut la chance de rencontrer Zola, de comprendre l'importance essentielle de son génie dans l'histoire de la littérature, de s'attacher à lui, et de tirer de sa réforme du roman une réforme parallèle de la musique.

Je n'irai pas jusqu'à dire, avec Jules Combarieu, que cette transformation de l'opéra par Alfred Bruneau « nous paraît plus profonde, malgré les apparences, que celle qui est due au génie de Richard Wagner ». Je n'irai pas jusqu'à dire avec cet historien que, « si l'on considère seulement les principes essentiels sans tenir compte du génie d'exécution, on ne trouve rien de

bien neuf dans l'esthétique wagnérienne » et « qu'il n'y a pas une seule des thèses chères à l'auteur de la *Tétralogie* et d'*Opéra et Drame* qui constitue, à proprement parler, une innovation ». Ce serait nier l'évidence. Certes, d'autres musiciens que Wagner avaient, de-ci de-là, exprimé quelques idées sur la conduite de l'opéra analogues aux siennes. Il a eu des précurseurs. Mais la magnifique synthèse de toutes ces idées éparses et jamais complètement réalisées en un tout puissamment coordonné reste tout de même, de la part de Wagner, la plus personnelle et la plus extraordinaire des inventions qui aient bouleversé la tradition du théâtre musical. Qu'est-ce à côté de cela que la réforme de Bruneau dans le sens du réalisme ?

C'est quelque chose aussi, mais voyons au juste quoi.

Elle consiste essentiellement en ce que le compositeur fait désormais entrer dans le domaine de l'opéra sérieux des sujets et des personnages qui, jusque-là, étaient relégués dans celui de l'opéra-comique ou de la pastorale. Et, à vrai dire, il y a là une grande nouveauté. Bien avant Bruneau, on a écrit des opéras sur le maçon, sur le savetier, sur le forgeron. Mais ce sont des opéras-comiques. Faire à des artisans, à des ouvriers en blouse ou à de petits bourgeois « les honneurs » de l'opéra sérieux, du grand opéra, c'est ce que personne n'avait osé jusqu'à lui. Un nouveau lyrisme, plus proche des humbles, inspiré d'une humanité aux dehors moins brillants mais à la vie intérieure aussi riche et peut-être plus variée, voilà ce qu'inaugurait avec un bonheur indéniable la première représentation du *Rêve* le 18 juin 1891.

Bruneau allait ainsi dans le sens de l'évolution politique de la France contemporaine. Il marchait dans le sens du courant qui transformait les mœurs de son temps. « Qu'on imagine un très riche Mécène, dit Jules Combarieu, usant là d'une comparaison singulière mais saisissante, qu'on imagine un riche Mécène donnant une fête dans son hôtel et y conviant sa blanchisseuse, son boulanger, un certain nombre de prolétaires en

blouse et pantalon à côtes, non pour organiser une parodie ou satisfaire un caprice de blasé, mais pour pratiquer dans l'esprit de la Révolution une fraternité réelle et grave : en voyant les choses du dehors, on aura un équivalent de l'opéra, tel que l'a conçu M. Bruneau. »

À cette réforme capitale, Bruneau a joint la substitution du livret en prose au livret en vers. N'oublions pas ici le précédent de la musique d'église et des magnifiques pages écrites par J.-S. Bach, par Haendel, par Beethoven sur des textes en prose. Mais ce n'était point dans la même intention, dans l'intention de se rapprocher davantage de la réalité, et d'épouser les formes du langage familier, de notre langage quotidien.

Il manque cependant quelque chose à la réforme de Bruneau, et c'est l'invention d'un langage *musical* véritablement nouveau et tout à fait approprié au caractère du langage prosaïque qu'il revêt de ses harmonies. Malgré quelques hardiesses sans grande portée, la langue musicale que parle Bruneau reste assez proche de la langue classique, traditionnelle, de l'Opéra. C'est en cela que Wagner, quoi qu'en dise Jules Combarieu, le dépasse infiniment. Wagner, en créant le drame lyrique, n'a pas seulement inventé une nouvelle conception des rapports de la musique et de la poésie, il a été amené à transformer de fond en comble la technique musicale elle-même. *Tristan*, notamment, est un nouveau point de départ, déjà bien éloigné de la tradition classique, pour toute l'évolution de l'harmonie moderne. Rien de pareil chez Alfred Bruneau. Et l'on sait bien que le grand réformateur, au point de vue strictement musical, – comme d'ailleurs à d'autres égards, – ce n'est pas lui, c'est Claude Debussy.

Quoi qu'il en soit, il faut bien avouer que les opéras d'Alfred Bruneau ouvrent des voies nouvelles. *Le Rêve* (1891) et *l'Attaque du Moulin* (1893) annoncent des temps nouveaux. Mais la conception dramatique de leur auteur ne s'affirme définitivement qu'avec *l'Enfant-Roi* (1905). Le sujet en est emprun-

té à la vie du peuple. Il s'agit de savoir si une mère sacrifiera à son mari un enfant qui n'est pas de lui. Le mari finira par accepter l'enfant et pardonner l'enfant. Mais on saisit sur le vif, dans cette œuvre, la faiblesse de la conception naturaliste du drame musical. Jules Combarieu le reconnaît lui-même, le langage du boulanger et de la boulangère qui sont les principaux personnages de la pièce, est un langage tantôt choquant par sa trivialité, tantôt d'un lyrisme grandiloquent, destiné à l'ennoblir, d'une prétention invraisemblable. C'est ainsi que l'on entend cette boulangère parler ainsi : « Mon François, mon Georget, la maison est joyeuse et prospère ! Paris s'éveille. Il faut que Paris ait du pain pour la besogne géante de son enfantement ! » Et encore : « Minuit, c'est la sortie des théâtres, et Paris rentre par les rues, si vivantes encore, et Paris se couche, las de sa journée de travail, fiévreux de sa soirée de plaisir et d'amour. »

Messidor (1897) tombe dans un autre défaut : les théories du socialisme et de l'anarchie y occupent trop de place. Ce défaut se trouve pallié fort heureusement par des légendes, dont la fantaisie poétique ne s'accorde pas bien peut-être avec la théorie naturaliste, mais qui n'en constituent pas moins la meilleure partie de l'ouvrage.

La part du symbole poétique est grande aussi dans l'*Ouragaïr*. Nous n'en faisons pas un crime à l'auteur. Bien au contraire. Mais nous remarquons seulement combien il est difficile à un auteur d'opéras d'échapper absolument aux lois constitutives du genre et de respecter absolument celles du réalisme, qu'il soit littéraire, pictural ou musical, de vivre sans se doubler de poésie, de symbolisme, de lyrisme sous quelque forme que ce soit.

Par ailleurs, Alfred Bruneau s'est toujours montré un artiste probe, sincère, désintéressé. Il a fait preuve d'une inspiration forte et généreuse, parfois un peu grosse, mais toujours puissante, et d'une émotion qui ne manque point de se communiquer. Son théâtre musical, largement humain, vaut mieux que

sa destinée. Ce qui lui manque peut-être pour durer comme il conviendrait, c'est le style[15].

[15] Voir *la Musique française après Debussy*.

GUSTAVE CHARPENTIER.

Gustave Charpentier est un réaliste, comme Alfred Bruneau. Mais sa conception de l’humanité actuelle et quotidienne se trouve singulièrement rétrécie. Ce n’est plus toute l’humanité, sous ses espèces diverses et dans des lieux divers, qu’il met en scène. La vie populaire ne l’intéresse qu’à Paris. À l’humanité il substitue Paris, et encore non Paris tout entier, mais plus particulièrement, Montmartre, la Butte sacrée. À Paris, toutes les vertus fleurissent à côté de tous les vices. Gustave Charpentier ne s’intéresse qu’au vice. Paris, ville de fête, ville de plaisir, voilà pour lui l’humanité, le spectacle des midinettes, des rapins, des artistes en « vadrouille », des filles qui se laissent séduire et qui jettent leur bonnet par-dessus les moulins, voilà ce qu’il aime singulièrement et ce qu’il décrit avec une satisfaction passionnée. C’est la vie folle, c’est la vie gaie, et il se trouve, par une conséquence inévitable et qu’il n’avait pas prévue, que le spectacle en est infiniment triste.

La gloire du travail, la joie de la vie de famille, les héroïsmes obscurs des gens du peuple, qu’a souvent fait valoir Alfred Bruneau, tout cela échappe absolument à Gustave Charpentier. Son théâtre, qui se réduit en somme à la seule *Louise*, car son *Julien* ne compte pas, n’est pas une représentation de la réalité dans toute son étendue, mais seulement de quelques-unes de ses vulgarités et de ses laideurs. Nulle poésie dans son œuvre. Nul effort pour échapper aux bassesses de la vie quotidienne. Nul souci d’idéal, nulle aspiration vers des fins plus élevées que cet éternel « plaisir » dont il est partout question dans *Louise*. Une philosophie courte, bornée, exprimée dans un langage plat, dont il est l’auteur, voilà le texte sur lequel travaille le musicien.

C’est alors qu’il se rattrape. Car si Gustave Charpentier est de beaucoup inférieur à Alfred Bruneau comme moraliste et comme poète, il lui est supérieur, à bien des égards, comme musicien. C’est par sa musique qu’il nous prend ; car cet homme de théâtre d’une pensée si faible, si terre à terre, se trouve faire preuve dans le domaine musical d’une sensibilité des plus fines, des plus délicates. Là, il emploie un langage tout nouveau et qui est bien à lui, il a des tours et des retours de phrase qui lui appartiennent en propre, soutenus par des harmonies choisies et savoureuses, témoin son fameux air de *Louise,* dont il faudrait pouvoir ne pas entendre les paroles. À d’autres moments il se révèle peintre impressionniste de la meilleure veine et, dans sa partition, la scène des modistes est une des mieux venues, une perle en vérité. On regrette après cela ces déclamations pitoyables sur le sens de la vie et sur l’amour libre qui, au point de vue musical, rappellent les plus mauvaises traditions du vieil opéra. Et le dernier tableau n’est qu’une longue criaillerie.

Il y a des pages d’une banalité lamentable, – et peut-être voulue, – mais qui n’en choque pas moins, – comme la romance du poète au 1er acte.

Foin de la musique qui ne s’élève pas à quelque poésie. Et le miracle, c’est que sur des paroles de toute façon si prosaïques, Gustave Charpentier ait su composer une musique parfois presque poétique.

Mais l’école réaliste, en musique, ne devait pas survivre à ses deux fondateurs, Bruneau et Charpentier. Ils n’ont pas eu de disciples. Dès sa naissance elle était frappée d’un arrêt de mort. Juste condamnation, après tout[16].

*

---

[16] Voir *la Musique française après Debussy.*

On pourrait contester ce dernier point et soutenir que Bruneau et Charpentier ont eu une descendance. On pourrait citer *la Brebis égarée,* de Darius Milhaud, par exemple. Un tableau y représente une salle d'hôpital moderne et l'héroïne du drame couchée dans son lit aux rideaux blancs ; on y parle d'un parapluie tout trempé d'eau, qu'il vaut mieux déposer dans le porte-parapluie que de le laisser s'égoutter sur le plancher et s'y répandre en mares. Mais on sait ce que c'est que le réalisme de Francis Jammes (l'auteur du poème) et qu'il n'est qu'une diversion parmi beaucoup de poésie ou un point de départ à de nouvelles effusions lyriques. On pourrait citer encore du même Milhaud le *Pauvre Matelot.* Mais ce dernier ouvrage tient beaucoup plus de la méthode *vériste* et du *cinéma* que du réalisme à la Bruneau ou à la Charpentier. C'est un fait divers violent, cruel, sans long développement, présenté en de courts tableaux : cela tient bien plus du procédé de *la Navarraise* ou de *la Tosca* que de celui de *l'Attaque du Moulin* ou de *l'Enfant-Roi.* Et puis, l'emploi continu du thème d'une *java* donne à l'opéra de Milhaud un caractère tout à fait particulier, celui d'une chanson de bord dramatisée. Quant aux *Malheurs d'Orphée,* un souffle puissant de poésie les anime trop profondément pour qu'il soit question de réalisme ; et puis, faire parler des animaux, est-ce là le fait d'un disciple de Bruneau et de Charpentier ?

D'ailleurs, l'influence qui de beaucoup a dominé notre théâtre depuis le début du siècle, et non certes toujours pour les meilleurs résultats, c'est celle du vérisme italien. Des pièces comme *Sarati le Terrible,* comme *Quand la Cloche sonnera* et bien d'autres encore, n'y échappent pas. Mais comme nous sommes loin alors d'Émile Zola et de l'apport de la littérature naturaliste à la musique française !

Nous ne pouvons donc que le répéter : avec Bruneau et Charpentier s'éteint le foyer, du reste brillant, d'un feu ardent et d'une lumière éclatante, malgré toutes les réserves que nous avons énoncées, du véritable réalisme musical en France.

SILVIO LAZZARI.

Silvio Lazzari, né en Autriche, a fait ses études musicales au Conservatoire de Paris, et il s'est fait naturaliser Français. Il fut l'élève de Guiraud et de César Franck. Il n'a pas subi l'influence des maîtres français. Mais, à l'heure où les œuvres de Wagner étaient encore violemment discutées, il eut le courage de se déclarer wagnérien. Ses contemporains ont été quelque peu effrayés de ses audaces et l'ont considéré comme un artiste « avancé ». Ses œuvres attestent un tempérament dramatique indéniable et traduisent volontiers des passions très exaltées. Il est né pour le théâtre, quoiqu'il n'ait pas écrit que pour la scène. Sa *Sonate* pour piano et violon fait penser, on l'a dit, « à un César Franck plus terrestre ». Il a composé plusieurs ouvrages de musique de chambre, dont un *quatuor à cordes,* des pièces de piano, des mélodies, des chœurs. Il a écrit des poèmes symphoniques : *Ophélie, Effet de nuit, Impressions, Marche de fête.* Mais ce n'est pas là qu'il faut chercher le véritable Lazzari. On le trouvera dans ses drames lyriques : *Armor*, dont les sociétés de concerts jouent encore assez souvent le *Prélude, la Lépreuse, la Tour de feu*. Armor est cousin germain de Parsifal et de Fervaal. Armor est un chevalier qui cède d'abord à un amour coupable et finit par racheter son âme et celle de la pécheresse qu'il aimait. *La Lépreuse*, « tragédie légendaire » en 3 actes, ouvrage d'inspiration bien française au moins par le sujet, avant d'être jouée en 1912 à l'Opéra-Comique, avait été présentée en 1910 au concours de la Ville de Paris. L'auteur du livret, Henri Bataille, y conte, d'après une vieille légende bretonne, l'histoire d'Aliette et d'Ervoanik. Aliette est lépreuse, et elle aime d'un profond amour Ervoanik. Par dépit, elle lui transmet le mal maudit dont elle est atteinte. « L'action, dit le rapporteur du concours de la Ville de Paris, évoque avec une émouvante précision les coutumes bretonnes du moyen âge et la malédiction qui s'attachait

aux lépreux. C'est une belle œuvre d'art. Il faut déplorer que la donnée en soit aussi difficilement acceptable au théâtre... Sans ce côté scabreux du poème, qui ne diminue en rien sa haute valeur artistique, il est fort probable que le jury eût récompensé, comme elle pouvait y prétendre, la partition de M. Silvio Lazzari, qui vaut par des qualités d'émotion et sa couleur bretonne et pittoresque. » Malgré certaines résistances du public, *la Lépreuse* a fini par remporter un très grand succès à l'Opéra-Comique, où elle fut créée magnifiquement et de la façon la plus impressionnante par Marguerite Carré et le ténor Beyle. La *Tour de feu* a réussi brillamment à l'Opéra. Encore un drame des plus émouvants. Il s'agit du gardien d'un phare, où il vit seul avec sa femme. Survient un séducteur, qui n'a que trop facilement raison des scrupules de cette femme. Le gardien de phare en perd la raison et, dans un accès de délire, il réduit en flammes la tour de feu condamnant à une mort certaine celle qui l'a trahi et son séducteur, qui l'emmenait en barque et perd ainsi la direction que lui donnait le phare dans sa fuite sur une mer déchaînée.

En adoptant la France comme seconde patrie, Silvio Lazzari lui a fait grand honneur et a enrichi le domaine de son théâtre musical d'œuvres de haute valeur[17].

---

[17] Voir *la Musique française après Debussy*.

CAMILLE ERLANGER.

Erlanger fut dans son temps un compositeur assez réputé.

Né en 1863, prix de Rome en 1888 avec la cantate *Velléda*, élève de Léo Delibes, il a écrit des ouvrages symphoniques dont le plus connu est la *Chasse fantastique* (1893), mais surtout des œuvres de théâtre, dont certaines remportèrent un incontestable succès : *Saint Julien l'hospitalier*, légende dramatique en 7 parties (Concerts Colonne, 1894), *le Juif polonais*, drame lyrique en 3 actes et 6 tableaux (Opéra-Comique, 1900), *le Fils de l'Étoile*, drame musical en 5 actes et 6 tableaux, livret de Catulle Mendès (Opéra, 1904) où se trouvent insérés les deux *hymnes delphiques à Apollon* retrouvés et reconstitués par Th. Reinach ; *Aphrodite*, drame musical en 5 actes et 7 tableaux (Opéra-Comique, 1906). Cette dernière partition, sur un livret de M. de Grammont d'après Pierre Louys, réussit particulièrement bien devant le public, grâce peut-être à un sujet outrageusement licencieux.

Camille Erlanger est un musicien appliqué, savant, – trop savant, – qui-recherche la couleur, – la couleur trop jolie ou trop voyante, – mais qui manque de flamme, de passion, de vie intérieure. Musique, au demeurant, estimable.

XAVIER LEROUX.

Xavier Leroux est né en 1863, près de Naples, d'une mère italienne et d'un père français. Il eut pour maître Massenet. Prix de Rome en 1885, il manifesta de bonne heure un sens remarquable du théâtre. *Astarté* (4 actes et 5 tableaux, poème de L. de Grammont), représentée à l'Opéra en 1901, est une œuvre effroyablement exubérante, où, à chaque scène, l'auteur tend au maximum de l'expression. Même exaltation du sentiment avec une recherche des effets faciles et gros dans *la Reine Fiametta* (poème de Catulle Mendès), jouée à l'Opéra-Comique en 1904. *Le Chemineau* est le meilleur ouvrage de Xavier Leroux, ou tout au moins le plus populaire (livret de Jean Richepin, Opéra-Comique, 1907). On peut y signaler un effort vers le développement symphonique dans les préludes du 2e et du 3e acte.

Xavier Leroux a encore écrit un drame musical en 3 actes et 5 tableaux, *Théodora* (livret de Sardou et P. Ferrier, Monte-Carlo, 1907), une ouverture dramatique, *Harold* (1907) ; un drame lyrique, *William Ratcliff* (livret de L. de Grammont d'après Henri Heine), d'une construction qui rappelle la forme wagnérienne, et un opéra, *le Carillonneur* (Monte-Carlo, 1913), dans lequel le compositeur semble modérer un peu ses emportements.

La musique de Xavier Leroux manque au suprême degré de ces qualités de style sans lesquelles elle ne saurait survivre longtemps à ses éventuels succès.

GABRIEL DUPONT.

Eut une rapide, éclatante et fragile renommée.

Atteint d'un mal qu'il savait sans remède et qui l'emporta de bonne heure, à 36 ans, son cruel souci, son atroce angoisse inspiraient ses derniers ouvrages.

Né à Caen en 1879, il mourut à Paris en 1914.

Il fut l'élève de Massenet et de Widor.

En 1901, il obtint le second grand prix de Rome.

Puis il prit part au concours ouvert par l'éditeur milanais Sonzogno et y fut couronné pour son opéra *la Cabrera*.

Cet opéra en 2 actes conte un violent fait divers : une chevrière espagnole voit son fiancé Pedrito partir pour le service militaire. En son absence, elle se laisse séduire. Dans la crainte de perdre l'amour de son fiancé, elle tue son enfant. Cependant Pedrito, qui la sait infidèle, la repousse. Il revient à elle quand il apprend son crime. La partition témoigne d'un incontestable sens dramatique. Mais le pathétique en est un peu gros.

Dupont a écrit un *Quatuor à cordes,* un recueil de mélodies, *Poème d'automne,* des poèmes symphoniques : *Hymne à Aphrodite, Chant de la Destinée, la Farce du Cuvier* (1912), *les Heures dolentes,* 14 pièces pour le piano, pitoyable confession de sa misère, avec ces titres : *le Soir tombe dans la chambre, du Soleil au jardin, le Médecin, Une Amie est venue avec des fleurs, Nuit blanche, Hallucinations,* etc.

Pages à coup sûr attachantes par leur contenu psychologique.

Mais il faut bien constater que là où la sincérité ne manque certainement pas, la qualité esthétique fait quelquefois défaut.

Une âme qui souffre peut s'exprimer par des moyens qui manquent de haute tenue artistique. Nous ne refuserons pas de la plaindre, mais de l'admirer autant qu'elle l'eût souhaité sans doute.

CHARLES LECOCQ et L'OPÉRETTE.

On sait comment à la fin du XVIIe siècle, s'était constitué, d'abord très petitement, *l'opéra-comique,* qui avait grandi peu à peu jusque vers la moitié du XVIIIe siècle et, sous l'influence de *l'opéra bouffe italien* avait pris, à partir de 1752, son complet développement. On se rappelle les noms de ces exquis musiciens qui s'appellent Monsigny, Philidor, Grétry. C'est peut-être le moment de la plus grande perfection de la nouvelle forme d'art et de sa plus vive originalité.

Au XIXe siècle, Boieldieu, Auber, Hérold écrivent encore des œuvres charmantes mais dont le style a déjà une certaine tendance à se rapprocher parfois de celui du grand opéra.

La différence entre le *grand opéra* et l'*opéra-comique* s'atténue de plus en plus avec la formation dans la 2e moitié du XIXe siècle de l'*opéra de demi-caractère*, dont Gounod, avec son *Faust*, Bizet avec sa *Carmen* donnent des modèles impérissables.

Les ouvrages qu'on joue sur la scène du théâtre de l'Opéra-Comique sont de moins en moins comiques et prennent parfois une tournure tout à fait tragique.

Il faut que la gaîté, la bouffonnerie musicales se réfugient quelque part. On les retrouve sur les scènes de second rang où l'on joue des pièces à vaudevilles, c'est-à-dire mêlées de chansons à refrains populaires.

OFFENBACH (1819-1880) porte tout d'un coup ce genre de la pièce à vaudevilles sur un plan plus élevé en développant considérablement la partie chantée, et en lui restituant le caractère, qu'elle avait eu dans l'opéra-comique à ses origines, de *parodie* du grand opéra. L'*opéra bouffe* d'Offenbach (c'est ainsi qu'il le

dénomme lui-même) est essentiellement une caricature de la *tragédie musicale*. On sait quel succès il obtint de son temps et quelle valeur inestimable il conserve encore aujourd'hui, au goût des connaisseurs.

À côté d'Offenbach il faut citer HERVÉ (1825-1892), l'auteur du *Petit Faust*, qui cultiva avec talent le même genre.

Ces deux auteurs reflètent la société de leur temps et traduisent admirablement l'esprit de toute une génération, celle du second Empire. N'oublions pas qu'Offenbach eut plusieurs fois la collaboration si spirituelle de Meilhac et Halévy.

Avec la III[e] République, cet esprit de *satire* a fait son temps. Sur des théâtres comme les Variétés et les Bouffes on continue à jouer des pièces musicales gaies, mais ce ne sont plus des *parodies*. Ce sont ce qu'on appela des *opérettes*. C'est-à-dire que l'ancien opéra-comique, chassé de la scène de la rue Favart, reparaît sur des scènes moins importantes. Mais, dans un cadre plus restreint, il baisse le ton d'un degré. Orchestre réduit, public plus frivole, acteurs plus comédiens que chanteurs, ou du moins chanteurs de petite voix. Les ressources du théâtre diminuent, et aussi celles du public. Il ne faut point trop exiger ni de l'un ni de l'autre. L'opérette est un opéra en miniature. La musique y devient souvent de la musiquette. Les sentiments exprimés sont de gentils petits sentiments que personne ne prend au sérieux. Tout cela est superficiel, joli, menu. Le rire lui-même n'est pas celui de la grosse bouffonnerie d'Offenbach, large, ample, immense, éclatant. Il suffit bien souvent du sourire, avec une pointe d'attendrissement par-ci par-là et une teinte générale d'un confiant optimisme.

Mais n'exagérons rien. Il y a des exceptions que nous oublions. Et déjà chez Charles Lecocq nous allons trouver des exemples d'une musique robuste, des pages d'une verve endiablée.

*

CHARLES LECOCQ est un plus grand musicien qu'on ne le croit d'ordinaire et qu'il ne croyait lui-même. Dans ce genre nouveau de l'opérette, il parla toujours un langage assez relevé, fit preuve d'un savoir et d'un goût remarquables et se montra capable, à l'occasion, d'une force comique véritable et de puissance dans la bouffonnerie. Ajoutons que Lecocq était bon juge en matière musicale et qu'il entretenait avec les plus distingués compositeurs de son temps une correspondance qui reste pour nous pleine d'intérêt.

Charles Lecocq était né le 3 juin 1832, dans le quartier des Écoles, d'une famille très modeste. Son père « grattait » des copies d'exploits et de jugements au Tribunal de Commerce. Cinq enfants à nourrir. Le petit Charles eut une enfance pénible : il était né infirme. Dès le premier âge, une coxalgie se déclara ; c'était un mal qu'on ne soignait guère dans ce temps-là, et son père n'avait pas les moyens d'appeler auprès de lui un maître de l'art. Vers l'âge de 5 ou 6 ans, l'enfant commença de se traîner sur des béquilles, et il ne put cesser pendant le reste de sa vie de faire appel à ce secours malcommode.

Sa vocation musicale se manifesta de bonne heure, un jour il avait reçu pour sa fête, le cadeau d'un flageolet. En pension, à l'heure des récréations, pendant que ses camarades jouaient aux barres ou à saute-mouton, lui s'asseyait tranquillement dans un coin du préau, prenait son flageolet, cherchait à retrouver sur ce médiocre instrument des airs connus ou à improviser quelque air nouveau.

Quelques années plus tard, la famille Lecocq quitta la Montagne-Sainte-Geneviève pour une rue tortueuse de l'île Saint-Louis. On changea le petit Charles de pension. Le professeur de musique de l'établissement s'aperçut de ses remarquables aptitudes musicales. Il conseilla aux parents de faire apprendre à l'enfant un autre instrument que le flageolet : Charles Lecocq, appelé à choisir entre le piano et le violon, opta pour le piano.

À 16 ans, il était passé maître pianiste, il donnait des leçons et gagnait ainsi sa vie. Tout en courant le cachet, il eut la chance de rencontrer un prix d'harmonie, Crèvecœur, qui lui offrit de lui apprendre l'harmonie. Lecocq accepta avec joie.

En 1849 Lecocq se présente au Conservatoire. Il y est reçu d'emblée. Il entre dans la classe d'harmonie de François Bazin.

L'année suivante, il devenait l'élève de Fromental Halévy, l'auteur de *la Juive*, et, au bout de l'année, il obtenait le 2e prix de contrepoint et de fugue et – dans la classe de Benoît – un 1er accessit d'orgue. Dans la classe d'Halévy, Lecocq avait pour camarades Georges Bizet, que nous allons bientôt retrouver sur sa route, un frère de Gustave Doré, qui abandonna la musique en sortant du Conservatoire, et Camille Saint-Saëns, qui devint et resta son ami cher.

De ses premiers essais, du temps de ses études au Conservatoire, il reste de Lecocq une *Sonate piano et violon,* qui n'est d'ailleurs qu'un bon devoir d'élève.

Cependant, Lecocq a de plus en plus le souci de soutenir ses parents dans une vie difficile. Il renonce au concours de Rome. Il reprend avec acharnement ses leçons de piano. Il tient le piano dans les bals publics. Enfin, il songe à la carrière très lucrative, en cas de réussite, de compositeur d'opérettes.

Justement, en 1856, Offenbach, directeur des Bouffes, ouvre un concours d'opérettes entre les compositeurs français. Le sujet proposé était *le Docteur Miracle,* livret de Ludovic Halévy et Léon Battu. Le prix fut décerné *ex-æquo* à Georges Bizet et Charles Lecocq, et les deux partitions furent jouées alternativement un soir sur deux. Le succès ne fut pas considérable, ni pour l'un, ni pour l'autre des deux concurrents, mais mit tout de même leurs noms en avant.

Dès cette première œuvre, Lecocq prit l'habitude de relater, sur les premières pages de chaque partition, ses impressions de

première représentation et divers souvenirs. C'est ainsi que nous trouvons noté dans la partition du *Docteur Miracle* le regret que son ancien maître Halévy n'ait pas daigné venir écouter l'ouvrage de son élève. « Je dois dire, ajoute-t-il, que pendant les deux ou trois ans que je fréquentai la classe d'Halévy, celui-ci ne m'apprit absolument rien, et ses leçons, si on peut ainsi les nommer, étaient plutôt faites pour me dégoûter de la composition, puisque, invariablement, lorsque je lui soumettais un morceau, il me disait de son air bourru : « C'est pas mal, mais j'aime pas ça », et jamais il ne m'a dit pourquoi « il n'aimait pas ça ». Lecocq se félicite d'autre part d'avoir eu cette occasion de faire la connaissance de Bizet. « Bien des fois je lui ai demandé des conseils. Je n'ai jamais rencontré chez aucun autre une même sûreté de jugement, un goût parfait et un bon sens. »

Lecocq se mit alors à composer pour les petits théâtres des pièces en 1 acte : *Huis-clos, Liline et Valentin, les Ondines au Champagne, Myosotis,* le *Cabaret de Ramponneau,* qui ne réussirent que médiocrement ou même pas du tout, et ne rapportèrent à leur auteur ni gloire ni fortune.

Mais voici enfin un grand succès, *Fleur de Thé,* opérette en 3 actes, dont la première eut lieu le 11 avril 1868 à l'Athénée. Et dès lors Lecocq connaît d'heureux soirs.

Pendant la guerre de 1870, Lecocq se réfugie à Bruxelles où il fait jouer les *Cent Vierges*. Excellent accueil. Dès son retour à Paris, il présente sa nouvelle opérette aux Variétés où elle est très applaudie.

Décidément les affaires de Lecocq vont bien. Trois librettistes lui apportent alors un sujet qui, dès l'abord, l'enchante et qui va faire de lui le roi de l'opérette : *la Fille de Madame Angot.*

Madame Angot est un type populaire, dans le genre de Robert Macaire et de Joseph Prudhomme, le type de la nouvelle riche, de la parvenue inhabile à faire figure autre que ridicule

entre sa fortune subite, ses prétentions et son mauvais ton. Madame Angot avait été mise en chanson sous le Directoire. Louis Schneider[18] nous apprend qu'un nommé Ève, dit Maillot, en avait fait en 1795 une parade sous le titre de *Madame Angot* ou *la Poissarde parvenue*. De 1797 à 1803 il avait été joué une dizaine de pièces sur le même sujet : le *Père Angot* de Dorvigny en 1797, *la Mort de Madame Angot* et *Madame Angot dans son ballon* en 1798, *les Amours de Madame Angot* en 1799, *le Repentir de Madame Angot, le Mariage de Madame Angot*. En 1800, ce fut *Madame Angot au sérail de Constantinople ;* en 1801, *Madame Angot dans un grenier ;* en 1803, *Madame Angot au Malabar*. Chaque théâtre à son tour voulait représenter sa *Madame Angot*, et, ce qui est à noter, c'est que chacune de ces pièces eut un succès considérable. L'acteur Corsse (de son vrai nom Labenette), grand-père du célèbre ténor Roger, se fit une extraordinaire réputation en jouant en travesti le personnage de Madame Angot dans la plupart de ces pièces. « Ses yeux vifs, son nez en bec de corbin, sa voix camarde, ses gestes énergiques, sa robe à grands ramages et à paniers le rendaient, dit-on, superbe d'observation populaire. »

Les trois librettistes de Lecocq, Siraudin, Koning et Clairville, se montrèrent astucieux en allant chercher ce vieux sujet dans l'histoire du théâtre sous le Directoire, le Consulat et l'Empire, et en y prenant occasion pour tracer un tableau fort plaisant de l'époque à laquelle il avait d'abord fait fortune. Leur part avait été fort inégale, racontait-on, dans leur collaboration, et l'on chuchotait dans les couloirs des Folies-Dramatiques, le jour de la première : « Clairville a fait les couplets ; Siraudin a parlé la pièce avec Clairville, et Koning a fait les courses. »

---

[18] Louis Schneider, *Hervé. Charles Lecocq*.

Le 4 décembre 1872, *la Fille de Madame Angot* était représentée pour la première fois à Bruxelles, et deux mois et demi après elle était jouée à Paris avec un immense succès.

Les trois librettistes se sont vraiment montrés fort habiles à combiner, dans une intrigue bien menée, les trois personnages de Clairette Angot, l'enfant des Halles, de Mlle Lange, la jolie comédienne, et du chansonnier Ange Pitou. Ces deux derniers ont réellement existé.

Mlle Lange était née en 1772, à Gênes, d'un père violoniste et d'une mère actrice. Toute jeune, elle avait abordé les planches dans de petits rôles. À 15 ans, en 1787, elle parcourait la province avec la troupe de la Montansier. L'année suivante, elle entrait à la Comédie-Française et commençait de faire parler d'elle, pour ses frasques plus que pour son talent. En 1793, elle créait au Théâtre-Français la *Paméla* de François de Neufchâteau. La pièce contenait des allusions politiques qui déplaisaient aux Jacobins. Mlle Lange fut envoyée, avec ses camarades, à Sainte-Pélagie ; le banquier Mons, qui la protégeait, obtint qu'elle fût considérée comme souffrante. Alors elle fut transférée dans la maison du docteur Belhomme, rue de Charonne. Là, sa captivité ne fut plus trop pénible. Elle donnait des fêtes dans les jardins de la villa, et la promenade coutumière des Parisiens consistait, le dimanche, à aller voir déambuler dans le parc la belle prisonnière, escortée de l'avocat-journaliste Linguet et du jurisconsulte Portalis. Il y eut des lettres de dénonciation au Comité de Salut public et Mlle Lange dut réintégrer Sainte-Pélagie. Mais, l'argent ouvrait bien des portes, même sous la Terreur. Mlle Lange parvint à quitter sa geôle, et, mieux encore, elle s'installa en plein Paris, 14, rue Saint-Georges, dans un hôtel qu'elle avait acheté.

Sans conter toutes les aventures de Mlle Lange, rappelons cette petite histoire, qui fut l'occasion d'un gros scandale et que nous conte Louis Schneider. La célèbre actrice avait commandé son portrait au peintre Girodet. Quand le tableau fut terminé,

Mlle Lange prétendit que le portrait n'était pas ressemblant et elle réclama la restitution des acomptes payés à l'artiste. Celui-ci, exaspéré, brisa le cadre, déchira la toile en mille morceaux, y joignit les sommes versées et renvoya le tout bien ficelé dans une caisse à sa difficile cliente. Il se vengea d'une autre manière. L'année suivante, il peignit une Danaé sur laquelle il pleuvait de l'or, tandis qu'à côté un dindon regardait, ébahi, médusé. Danaé c'était, – et cette fois la ressemblance était parfaite, – Mlle Lange : le dindon, c'était le mari. Le tableau fut exposé au Salon du Louvre. Quelle affaire ! Les uns prenaient parti pour le peintre, les autres pour la comédienne. Il fallut retirer le tableau. En 1912, les Parisiens l'ont revu à l'Exposition du peintre David et de son école.

Mlle Lange mourut pauvre à Florence en 1826.

Telle est son histoire vraie. Ses relations avec Ange Pitou sont du domaine de la légende.

Ange Pitou était né en 1767 à Châteaudun. Il avait songé à devenir prêtre. Mais la Révolution changea ses idées. Il vint à Paris et défendit la royauté par ses chansons. Arrêté souvent, toujours relâché, il finit par être envoyé à Cayenne. Bonaparte le délivra. Il publia alors une relation de son *Voyage à Cayenne et chez les anthropophages*, qui eut du succès. Après bien des aventures encore, il mourut dans la misère.

Avec Clairette Angot, Mlle Lange, le chansonnier Ange Pitou, le personnel de *la Fille de Madame Angot* se compose encore des « Perruques blondes » et des « Collets noirs » qui conspirent, des Incroyables, des Merveilleuses, des soldats d'Augereau. Ensemble pittoresque qui encadre au mieux l'action que voici : Clairette Angot, que les dames de la Halle ont adoptée parce qu'on ignore sa naissance, est fiancée à Pomponnet, le gentil perruquier. Mais elle préfère le chanteur des rues Ange Pitou. Comment éviter le mariage imminent avec Pomponnet ? Au moment de prendre place en tête du cortège nuptial, Clairette a l'idée de se mettre à chanter des couplets d'Ange

Pitou, couplets violemment agressifs contre Barras, contre Mlle Lange et contre le policier Larivaudière. Immédiatement elle est arrêtée et emprisonnée. Alors elle réfléchit. Elle s'aperçoit que son amour pour Ange Pitou n'était que légère fumée, qui se dissipe déjà. Elle déclare qu'en chantant les couplets incriminés, elle a voulu simplement mystifier Barras, Mlle Lange et la police. Elle revient à Pomponnet, et, libérée, elle l'épouse.

La partition est d'une venue toute franche, et d'une verve parfois très drue qui rappelle le ton de *la Carmagnole* et du *Ça ira*. Qu'on se rappelle seulement la chanson : « Pas bégueule, forte en gueule ! », les couplets de Mlle Lange : « Les soldats d'Augereau sont des hommes », les couplets de la dispute : « Ah ! c'est donc toi, madame Barras. »

Aux Fantaisies-Parisiennes, à Bruxelles, le 4 décembre 1872, les principaux interprètes furent Mario Widmer (Ange Pitou), Pauline Luigini (Clairette), Desclauzas (Mlle Lange), Jolly (Pomponnet).

À Paris, Caubin, le directeur des Folies-Dramatiques, refusa d'abord la pièce. Il finit par consentir à la monter : « Je la jouerai bien une dizaine de fois, disait-il, si toutefois elle arrive à la fin. Ce n'est pas fait pour Paris. »

La première représentation, le 21 février 1873, alla aux nues, malgré une interprétation sans grand éclat.

Les reprises furent très nombreuses et très variées. Rappelons tout au moins la distribution du 3 février 1878, à la salle Ventadour pour une fête de charité : Galli-Marié (Clairette), Peschard (Lange), Daubray (Pomponnet), Capoul (Ange Pitou), Christian (Larivaudière), Pedro Gailhard (Louchard), Jeanne Samary, Maria Legault, Blanche Pierson, Hortense Schneider, Céline Montaland, Julia Bartet, Réjane dans les petits rôles, Baron, Brasseur, Lassouche, etc., etc.

En 1918, *la Fille de Madame Angot* entra « définitivement » (?) au répertoire de l'Opéra-Comique.

La Fille de Madame Angot fut suivie de *Giroflé-Girofla,* donnée aux Fantaisies-Parisiennes à Bruxelles le 21 mars 1874, créée à la Renaissance à Paris par Jeanne Granier, Félix Puget, Vauthier, Jolly, Alphonsine.

Puis vinrent *les Prés Saint-Gervais, la Petite Mariée, la Marjolaine, le Petit Duc.*

Le Petit Duc obtint dès l'abord un formidable succès.

Le livret, de Meilhac et Halévy, était plein d'esprit et de fantaisie.

Représenté le 25 janvier 1878, au théâtre de la Renaissance, le rôle du duc de Parthenay valut à Jeanne Granier un triomphe. Desclauzas se montrait fort amusante dans le personnage de la supérieure. Mily Meyer jouait aimablement la jeune duchesse. Berthelier créait très drôlement Frimousse et Vauthier Montlandry.

La centième du *Petit Duc* se célébra en un brillant déjeuner au Pavillon Henri-IV à Saint-Germain. Au milieu du repas arriva un jeune dragon porteur d'un superbe bouquet adressé « de la part du colonel et des officiers du régiment de dragons en garnison à Saint-Germain, au colonel duc de Parthenay. » Jeanne Granier, surprise et ravie, embrasse sur les deux joues le jeune soldat, un brave petit paysan, dont l'ahurissement et l'embarras ne furent pas une des moindres joies de l'amusante réunion.

Le Petit Duc est d'une toute autre veine que *la Fille de Madame Angot.* La partition est d'un comique beaucoup plus fin, plus réservé. Il y a du précieux en elle. Mais elle n'a pas l'ampleur de l'autre, il s'en faut. Le ton baisse d'un degré.

Nous n'énumérerons pas toutes les partitions que composa Lecocq. *La Camargo*, où Baron débuta comme chanteur (?) et obtint dès le premier soir un succès de cocasserie désopilante ; *le Jour et la Nuit*, *le Cœur et la Main*, *la Belle au bois dormant*, etc. Il en laissa derrière lui qui ne furent jamais portées à la scène. À 68 ans, sa carrière était terminée. Il ne mourut qu'à 86 ans, le 24 octobre 1918. La fantaisie des reporters l'avait fait mourir bien des fois auparavant. Lecocq s'en amusait. Un après-midi, il avait assisté à une répétition générale. En sortant du théâtre, il apprit que la nouvelle de sa mort était annoncée dans les journaux. Il se fit conduire dans un café du boulevard, s'installa bien en vue devant une table sur la terrasse, et là, en buvant un bock, il lut l'article nécrologique qu'on lui consacrait.

Lecocq avait un perroquet. Quand des artistes venaient donner audition au compositeur, le perroquet les écoutait en silence ; il ne disait rien si tout allait bien. Mais si la voix lui déplaisait, ou si une fausse note se produisait, il se fâchait, s'agitait et lançait à son maître un retentissant : « Oh ! Charles ! » « Oh ! voyons, Charles ! »

Lecocq fut un bon musicien, véritablement inspiré et dont les meilleurs ouvrages sont encore représentés et attirent la foule.

Saint-Saëns et Chabrier avaient la plus grande estime pour son talent et pour son goût.

À côté de Charles Lecocq, ou un peu en dessous, il faut citer Édouard Audran, né à Lyon le 11 avril 1842, auteur de *l'Ours et le Pacha*, de *Grand Mogol*, de *la Mascotte,* de *Miss Helyett ;* Robert Planquette, auteur des *Cloches de Corneville*, de *Rip* et de *Surcouf ;* Louis Varney, auteur des *Mousquetaires au Couvent.*

Compositeurs agréables, qu'on ne pouvait passer sous silence, représentants non sans mérite de la traditionnelle gaîté française, qui, avec son accent si particulier, réjouit à tel point

les auditeurs étrangers, – gaîté inimitable, en vérité, d'une franchise et d'un entrain que les musiciens d'autres pays s'essayent en vain parfois à retrouver dans de maladroits plagiats.

*

Citons encore Louis Ganne (1862), l'auteur des *Saltimbanques* (1899) et de la fameuse *Marche Lorraine,* – Ganne qui avait l'indiscutable don des rythmes entraînants, dont il abusait quelque peu dans des opérettes d'allure généralement trop militaire.

J'ai connu Ganne quand j'étais élève de rhétorique supérieure ou, comme on disait alors, « vétéran » au lycée Michelet. J'y avais pour camarades, qui devaient entrer comme moi à l'École Normale, Bernard Fournez et Émile Chartier (connu plus tard dans les lettres et la philosophie sous le pseudonyme d'Alain). Ils aimaient tous deux la musique. Fournez jouait brillamment de la flûte et Alain médiocrement de la clarinette – une clarinette jaune, une clarinette en mauvais état, qu'il réparait de temps en temps lui-même tant bien que mal et d'où il tirait des sons effroyables, une clarinette d'aveugle. – Mais enfin il en jouait[19]. Avec l'aide d'un « nouveau », Georges Antony, excellent violoniste, nous organisions des ensembles dans lesquels je m'offrais la partie de violoncelle. Nous nous faisions entendre parfois à la chapelle du lycée durant la messe. On laissait d'ordinaire de côté, pour ces exécutions, le pauvre Alain. Mais un matin on voulut utiliser son maigre talent. J'avais arrangé, à cette intention, un court *Prélude,* assez facile, extrait, je ne sais pourquoi, de la partition de *Patrie* de Paladilhe, pour flûte, violon, clarinette, violoncelle et harmonium, – l'harmonium tenu par Ganne, organiste de la chapelle du lycée, organiste extraordinaire qui tirait du détestable instrument qu'il avait sous les

---

19 Alain avait été sous-chef de fanfare au collège de Mortagne, avant de nous arriver au lycée Michelet.

doigts des effets délicieux. L'exécution commença. J'étais dans mes petits souliers. Je ne quittais pas des yeux Alain, qui tremblait de peur. Et voilà les « canards » qui se mettent à s'envoler les uns après les autres. Le fou rire prend Fournez, qui ne peut plus souffler dans sa flûte. Ganne se tordait, se roulait sur son clavier. Enfin, c'était la déroute. Et Alain continuait à lancer, presque seul, ses canards. C'était un scandale. On interrompit l'audition. Ganne fit une rentrée admirable, en soliste.

CHAPITRE V

CHARLES-MARIE WIDOR ET LES ORGANISTES

Tout jeune étudiant, vers 1892, j'ai connu Widor. Je fréquentais alors chez un artiste assez répandu, Victor Balbreck, violoniste et altiste, qui jouait à la Comédie-Française le solo du *Luthier de Crémone* et celui de *l'Ami Fritz* et qui tenait la partie d'alto dans le quatuor Heymann (Heymann, Gibier, Balbreck et Liégeois) le jour de la création à la *Société Nationale* du *Quatuor* de Franck (19 avril 1890). C'était un homme d'un entrain, d'une gaîté extraordinaires et d'une ardeur non moins remarquable à exécuter de la musique. Il en faisait du matin au soir. Il n'allait pas jusqu'à continuer la nuit, comme le violoncelliste Baretti qui emportait sa basse dans son lit, et, couché sur le dos, en jouait à perte d'ouïe. Mais enfin Balbreck était tout de même un enragé musicien. Et il possédait de merveilleux instruments, un Stradivarius, un Guarnerius, un Balestrieri, un alto de Montegna sur lequel j'avais le grand plaisir de jouer quand nous faisions des quatuors. Il avait toutes les chances, ce Balbreck : une jolie femme et un délicieux appartement. Oh ! pas un appartement moderne ! Non ! une vieille demeure dans l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, au 2e étage, d'où l'on avait une vue magnifique sur le jardin et sur l'abside de l'église. Je m'y plaisais infiniment.

Au 1er étage habitait un antiquaire et au rez-de-chaussée Charles-Marie Widor. Le maître organiste s'y était installé, dans de vastes pièces, un somptueux appartement où trônait un orgue superbe de Cavaillé-Coll ; une porte secrète, d'un usage mystérieux, donnait sur une petite ruelle. On disait Charles-

Marie Widor, bien qu'il ne fût pas d'une beauté singulière, homme à bonnes fortunes, et on lui savait de brillantes relations dans le plus grand monde.

Naturellement des rapports amicaux s'établirent tout de suite entre le 2e étage et le rez-de-chaussée. Notamment, quand il arrivait chez Widor des visiteurs de marque et qu'il voulait leur faire entendre une de ses œuvres de musique de chambre, il faisait signe au quatuor Balbreck. Nous descendions en hâte. Que de fois j'ai eu l'occasion de jouer ainsi, avec Widor au piano, son beau *Quintette* – chez lui et aussi chez Mme Trélat, la réputée chanteuse mondaine, qui n'habitait pas bien loin.

Je me rappelle la façon exquise dont Widor touchait du piano. C'était un charme. Une souplesse, une légèreté, une aisance, et quelle sonorité douce et pénétrante quand il le fallait, souverainement brillante à l'occasion ! On dit que les organistes ont au piano le jeu lourd et pâteux ! Quel sot préjugé ! Ils peuvent l'avoir des plus fins.

J'ai connu Widor ailleurs qu'à l'abbaye. Je l'ai connu à Saint-Sulpice, où il tenait l'orgue, – un orgue magnifique, un chef-d'œuvre à tous égards, l'un des plus beaux du monde, le 3e en importance, le 1er pour la valeur esthétique, dont il tirait un parti admirable. Après mon mariage, j'habitai quelque temps rue Saint-Sulpice en face les petites portes du fond de l'église, pas loin de la demeure de mon ami Bellenot, maître de chapelle de Saint-Sulpice. Les jours de grandes fêtes, Bellenot constituait un petit orchestre à cordes d'une dizaine de musiciens dont il renforçait l'accompagnement du chœur des Sulpiciens, et il m'appelait à la rescousse. Je me souviendrai toujours de ces étonnantes soirées de Noël, de cette messe de minuit passées dans cette église remplie d'une foule débordante, éblouissante de lumières, résonnant de mille chants et des somptueuses sonorités de l'orgue. Cette nuit-là, la nuit de Noël, Widor exécutait – et comme il savait le faire ! – une fantaisie de sa composition sur une série de noëls populaires, fantaisie qui était un chef-

d'œuvre d'imagination musicale et de registration, une surprise perpétuelle, un enchantement. Et il terminait la cérémonie par sa célèbre, son étourdissante *Toccata*.

À la fin de la messe, je n'avais plus qu'à traverser la rue pour aller prendre chez moi le souper qui nous attendait. J'étais très gourmand. Tous les musiciens sont gourmands. Je n'en ai pas connu de plus avertis en cet ordre de sensations que Widor, Bellenot et Balbreck.

On voit que le nom de Widor n'évoque dans ma mémoire que des images agréables.

C'était un aimable homme en vérité et un bien grand artiste.

La dernière fois que je le vis, c'était l'année de sa mort (1937) pour une affaire administrative qui intéressait l'Académie des Beaux-Arts. Il avait pour lors 93 ans. Quelle vivacité d'esprit et même de corps, ma foi, pour un tel âge ! Et toujours cette affabilité, cette courtoisie dont je lui garde une vive reconnaissance.

*

Je n'ai pas entendu de plus bel organiste.

Et, puisque nous parlons de l'orgue, trouvons cette occasion de citer les principaux représentants de l'École française d'orgue, si brillante à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Après César Franck (1822-1890), Guilmant (1837-1911), Gigout (1844-1925), et Widor (1844-1937), voici les noms de Vierne (1870-1937), Tournemire (1870-1939), Ermend Bonnal (1880), Cellier (1883), Bonnet (1884), Dupré (1886), Marchal (1894), Duruflé (1903), Messiaen (1908), Jehan Alain (1911).

Charles-Marie Widor fut titulaire des magnifiques orgues de Saint-Sulpice depuis 1869. Mais il ne fut pas qu'organiste, et, comme compositeur, il aborda tous les genres. Il a écrit 3 sym-

phonies, dont une avec orgue, plusieurs œuvres de musique de chambre, des pièces de piano et des mélodies, une *Sérénade* pour piano, flûte, violon, violoncelle et harmonium qui a connu un particulier succès, un ballet charmant, *la Korrigane*, au répertoire de l'Opéra, des sonates pour orgue, auxquelles il a donné le titre de *Symphonies* et qui comptent parmi les plus remarquables ouvrages destinés à cet instrument. De plus, il a donné à l'Opéra-Comique *Maître Ambros*, drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux, livret de Coppée et Dorchain (1886) et *les Pêcheurs de Saint-Jean*, 4 actes de Henri Cain (1905) avec ce sous-titre : *Scènes de la vie maritime*.

Charles-Marie Widor est un classique. Il a la phrase facile, souvent douce, parfois doucereuse. Mais il ne redoute pas, surtout dans ses œuvres de théâtre, certaines violences, parfois même le fracas, presque à la Wagner, quoiqu'il n'ait rien par ailleurs d'un wagnérien.

Il fut quelque temps professeur de composition au Conservatoire.

Il succédait dans cette chaire à Théodore Dubois, dont il faut bien dire aussi quelques mots.

*

THÉODORE DUBOIS, né à Rosney (Marne) en 1837, entra au Conservatoire, où il obtint toutes les récompenses et enfin le grand prix de Rome en 1861. À son retour d'Italie, il est nommé maître de chapelle de Sainte-Clotilde, puis organiste de la Madeleine. Il est élu de l'Institut en 1894 et succède en 1896 à Ambroise Thomas comme directeur du Conservatoire. Il se démet de cette fonction en 1905, après avoir été violemment combattu par tous les musiciens d'avant-garde. C'était un esprit conservateur, s'il en fût. Il s'en tenait à la lettre de la doctrine classique et ne l'animait d'aucune flamme personnelle. Ses *Études virgiliennes*, son *Trio* en ut mineur, son *Quatuor à cordes* en mi bémol, son *Dixtuor*, sa *Symphonie française*, ses *Sept paroles*, ses

ouvrages de théâtre, *Xavière*, *Aben-Hamet* (1884), *Fritiof* (1892), sa *Farandole* (ballet, 1883) n'ont laissé dans la mémoire des amateurs de musique que le souvenir d'un musicien probe, mais d'une déplorable sécheresse.

Mais cessons de descendre vers ces plaines infertiles. Il nous tarde de regagner les sommets que fréquente seul le génie.

CHAPITRE VI

GABRIEL FAURÉ

Avec Fauré, nous nous trouvons en présence d'un cas curieux et rare.

En France, Fauré est considéré par tous les connaisseurs comme l'un des plus éminents parmi les compositeurs de la fin du XIXe siècle, et l'on n'hésite pas à le placer tout à côté et presque sur le même rang que Claude Debussy, sinon sur le même exactement.

Mais, tandis que Debussy a obtenu en tous pays une renommée absolument universelle, l'art de Fauré passe difficilement nos frontières. À bien peu d'exceptions près, les étrangers restent fermés à cette musique qui nous paraît, à nous, si persuasive. Joli bibelot parisien, disent-ils. Ils n'y voient que l'élégance extérieure dont elle est parée. Ils n'en sentent point la profonde émotion intérieure.

Il y a là un cas inversement analogue à celui de Brahms, que si peu de Français comprennent et qu'ils jugent gris, morne et ennuyeux.

Ainsi, pour être trop Allemand ou pour être trop Français, on s'expose à n'être entendu et admiré que de ses compatriotes.

De même, en littérature, Racine échappe à qui ne porte pas un peu en lui de l'âme française.

Parler de Fauré, ce sera donc, en quelque façon, parler de ce qu'il y a de plus intime et de plus secret dans le génie de la

France. Ce sera, autant qu'il est possible, analyser nos façons propres de sentir et de nous exprimer.

*

Gabriel Fauré naquit le 12 mai 1845 à Pamiers, petite ville de l'Ariège. Son arrière-grand-père et son grand-père étaient prosaïquement bouchers. Son père, instituteur à Gaillac-Toulza, épousa la fille d'un capitaine en retraite, Mlle de Laleine-Laprade, belle et pauvre. Gabriel fut le dernier de six enfants. Il fut mis en nourrice à Verniolles jusqu'au moment où son père se vit nommé directeur de l'École normale de Montgauzy, près de Foix. Le petit Gabriel avait alors 4 ans.

Cette École normale était un ancien couvent désaffecté. La chapelle était encore utilisée pour le culte. L'enfant n'avait pas de plus grande joie que d'aller écouter l'harmonium les jours de fête. Et, en sortant de la chapelle, il pouvait admirer les splendeurs de la nature, car cette chapelle dominait la magnifique vallée de la Barguillière.

L'harmonium attirait le petit Gabriel. Il s'y essayait en de timides improvisations. Un beau jour il fut écouté par une dame âgée, aveugle et fort bonne musicienne, qui fut émerveillée. Elle avertit les parents qu'ils avaient un fils musicien (ce qui les étonna fort, car personne dans la famille ne connaissait la musique) et qu'il fallait le faire admettre à l'École Niedermeyer, alors fort réputée. Le père fit bien des objections. Mais l'éloquence de la brave dame finit par le convaincre. Et justement une tournée de concerts amena Niedermeyer à Foix. On lui fit entendre le gamin. Niedermeyer s'enthousiasma et le prit comme élève boursier.

L'École Niedermeyer était un internat où, en plus de l'éducation musicale, les élèves recevaient une instruction générale fort bien comprise. Vie régulière à l'abri des distractions mondaines, forte discipline, isolement individuel favorable à la

méditation, voilà d'excellentes conditions pour la formation d'un artiste.

La pratique des modes grégoriens figurait au programme de l'École, et elle eut une grande influence sur la technique du jeune musicien, qui sut plus tard s'évader de l'étroite limite du majeur et du mineur classiques.

Le petit Gabriel suivit d'abord l'enseignement de Niedermeyer lui-même. Mais, celui-ci étant mort en 1861, les leçons d'harmonie furent données par L. Dietsch, maître de chapelle à la Madeleine, chef d'orchestre à l'Opéra. Et d'autre part et surtout, Fauré entra dans la classe de piano de Saint-Saëns, qui ne se contenta pas de lui apprendre très consciencieusement à jouer de cet instrument, mais lui révéla Bach, Schumann, Liszt, Wagner même, tous auteurs encore presque inconnus ou très décriés à Paris. Plus d'une fois, par la suite, Fauré eut l'occasion de proclamer qu'il devait *tout* à Saint-Saëns.

Charles Kœchlin nous conte que comme camarade Fauré avait pris en particulière amitié Eugène Gigout. Le dimanche ils s'en allaient tous deux gravir la Butte Montmartre, alors en pleine campagne, et, de là, contemplant Paris et ses monuments, ils proclamaient leurs ambitions : « J'aurai la Madeleine, s'écriait Fauré. – Et moi, Saint-Augustin, ripostait Gigout. »

Premier prix de piano, d'harmonie, d'orgue et de composition, Fauré quitta l'école Niedermeyer pour l'église Saint-Sauveur de Rennes, où il était engagé comme organiste. C'était en janvier 1866. Dès 1865, il avait écrit cette page délicieuse, cette page si pure qu'est son *Cantique de Racine.*

À Rennes, il resta quatre ans. Vers la fin de son séjour, il eut maille à partir avec son curé. Celui-ci lui reprochait « d'aller fumer des cigarettes sous le porche de l'église pendant les sermons ». Et puis, surtout, Fauré commit un jour une grave inconvenance : ayant passé la nuit au bal de la préfecture, il parut

à la tribune d'organiste en habit noir et cravate blanche. « Cela passait les bornes ; on le congédia. »

Fauré rentre à Paris, où il est nommé organiste de Notre-Dame de Clignancourt (1870). Il retrouve Saint-Saëns et prend part au mouvement très ardent de renaissance musicale qui groupait alors les jeunes compositeurs français pour le bon combat. De 1865 à 1870 il avait déjà composé sans doute les mélodies du premier recueil : *Mai, Sérénade toscane, Chanson du Pêcheur, Lydia, Chant d'automne, Rêve d'amour, l'Absent, Après un rêve, Au bord de l'eau,* pour n'en citer que quelques-unes, où se marquait déjà sa personnalité. Mais on n'est point sûr de la date de leur composition.

Au mois d'août 1870, survient la guerre. Fauré s'engage dans un régiment de voltigeurs. Il prend part à la bataille de Champigny. Après l'armistice, il évite l'enrôlement de la Commune et gagne Rambouillet grâce à un faux passeport.

Le voici maintenant organiste de Saint-Honoré-d'Eylau. À l'occasion, il supplée Saint-Saëns à la Madeleine ou Widor à Saint-Sulpice. Il est appelé comme professeur à l'École Niedermeyer ; son premier élève est Messager.

En 1877, Saint-Saëns résigne ses fonctions d'organiste à la Madeleine. Théodore Dubois, jusqu'alors maître de chapelle, passe au grand orgue. Fauré le remplace à la direction de la maîtrise.

Cette même année 1877, Fauré fait le voyage de Weimar pour entendre *Samson et Dalila* monté par Liszt. En 1878, il entend *l'Or du Rhin* et *la Walkyrie* à Cologne, en 1879 la *Tétralogie* tout entière à Munich. Il admirait Wagner profondément, mais son esprit lui reste absolument étranger.

À Paris, Fauré trouvait d'utiles et agréables relations auprès de délicats amateurs d'art qui avaient deviné son génie.

Il était reçu à bras ouverts par la famille Viardot. La beauté de la jeune Marianne ne le laissa pas indifférent. Des fiançailles eurent lieu. Mais Pauline Viardot voulait pour gendre un compositeur de théâtre. Elle signifia nettement sa volonté à Fauré, qui refusa aussi nettement de s'engager dans une voie où il craignait de se fourvoyer. Il préféra abandonner Mlle Marianne, qui devint Mme Alphonse Duvernoy.

De cette époque datent *Nell, le Voyageur, Automne, la* 1re *Sonate* de violon, qui fut jouée par Maurin et l'auteur à l'Exposition universelle de 1878 et sur laquelle un article enthousiaste de Saint-Saëns attira l'attention des connaisseurs.

La *Ballade* pour piano et orchestre (primitivement pour piano seul) date du même temps.

Toute cette musique étonnait beaucoup, paraissait bien obscure. C'est ainsi que, lors de son voyage à Weimar, Fauré montra sa *Ballade* à Liszt. Il lui présenta le manuscrit. Liszt le lui rendit, après avoir lu quelques pages, avec ce mot incroyable : « C'est trop difficile... »

C'était de la musique toute nouvelle, pas du tout romantique. La forme de la phrase et les harmonies, pourtant si claires à nos oreilles, paraissaient incompréhensibles.

Fauré ne trouva pas aisément à se faire éditer à Paris. Le seul Hamelle « risqua l'aventure ». Il lui achetait ses mélodies en moyenne 50 francs l'une, sans droits ultérieurs sur la vente. Pour le 1er *Quatuor*, Fauré ne reçut pas un sou, et il dut donner la *Berceuse* par-dessus le marché.

Son mariage avec Mlle Marie Frémiet, la fille du sculpteur bien connu, contribue à lui assurer des relations utiles. Mais ce sont surtout des cantatrices mondaines qui se chargent de lui faire un nom dans les salons : Mlle Henriette Escalier (depuis Mme Alexandre Dumas), Mme Baugnies (devenue Mme de Saint-

Marceaux), Mme Dettelbach, Mme Sigismond Bardac (la future Mme Debussy), dédicataire de *la Bonne Chanson.*

Mais, pour beaucoup, Fauré était, en musique « un dangereux révolutionnaire ». Quand il fut question de lui donner une classe de composition au Conservatoire, Théodore Dubois, alors directeur, eut ce mot : « Fauré, jamais ! S'il est nommé, je démissionne ! »

La propagande en faveur de sa musique, de ses mélodies, était faite par d'excellentes cantatrices professionnelles : Thérèse Roger, Jeanne Remacle, Fanny Lépine, Jeanne Raunay.

La *Société Nationale de musique*, fondée en 1871, lui fut aussi très utile. Elle fit connaître au public ses 2 *Quatuors* avec piano, la plupart de ses mélodies, ses *Nocturnes*, ses *Barcarolles.*

Fauré resta très reconnaissant à la *Nationale* de l'appui qu'elle lui avait fourni et, jusqu'à la fin, même quand il devint président de la Société rivale, la *S.M.I.*, il lui réserva ses premières auditions.

Cependant, longtemps encore, le nom de Fauré devait rester ignoré du grand public. Il écrivait peu pour l'orchestre et encore moins pour le théâtre. Un *Concerto* de violon joué en 1879 ne fut jamais gravé. Une *Symphonie* en *ré mineur*, exécutée aux Concerts Colonne, le 15 mars 1885, resta manuscrite. Des musiques de scènes, comme celles de *Caligula* (1888), de *Shylock* (1889), ne suffisent jamais, quelle qu'en soit la valeur, à mettre un compositeur au premier plan. Le nom de Gabriel Fauré n'avait jamais paru sur les affiches de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique. Son *Prométhée*, représenté aux arènes de Béziers en 1900 et 1901, échappait aux Parisiens.

Mais son art était de plus en plus apprécié des raffinés. Après le 2e *Quatuor* avec piano (1886), voici des mélodies : *Les Présents, Clair de lune, Nocturne, Larmes, Au Cimetière,*

Spleen. Voici le recueil de « Venise » – Venise que lui fit connaître la princesse de Polignac[20] – et *la Bonne Chanson ;* voici *Soir* et *Arpège,* et pour le piano à 4 mains, *Dolly,* et pour le piano seul, le 6e *Nocturne.*

En 1888 le merveilleux *Requiem* fut exécuté à la Madeleine.

Cependant la réputation de Gabriel Fauré s'étendait peu à peu au delà du cercle étroit de ses premiers admirateurs. Les fonctions, les titres, les honneurs successivement accordés à l'artiste marquent ce progrès.

En 1885, l'Académie des Beaux-Arts accorde à Gabriel Fauré le prix Chartier pour ses œuvres de musique de chambre.

En 1892, il succède à Ernest Guiraud comme inspecteur des Beaux-Arts.

En juin 1896, il devient titulaire du grand orgue de la Madeleine, et, le 10 octobre de la même année, professeur de composition, de contrepoint et de fugue au Conservatoire.

Charles Kœchlin, dans son remarquable ouvrage sur Fauré, nous rapporte ce propos qu'il prête à un « haut personnage de l'actuel Conservatoire » (je pense qu'il s'agissait alors du directeur lui-même, Henri Rabaud) : « Il ne faut pas ennuyer les élèves ; peut-être vaut-il mieux ne pas les guider trop étroitement. Qu'un compositeur compose de belle musique, qu'il ait (comme avait Fauré) une belle tête, cela est préférable. »

« Ces paroles, ajoute Charles Kœchlin, d'apparence paradoxale, prononcées par un homme d'ailleurs méthodique et très raisonnable, l'exemple fauréen les confirmait. »

---

[20] Alors de Scey-Montbéliard.

Et ici, un joli portrait de Fauré. Je continue la citation : « Une belle tête, certes. On se rappelle, sous les cheveux blancs, cette figure méditerranéenne, bronzée, avec ses moustaches et son nez de Palikare, et ce regard d'Oriental rêveur, l'œil ceint de bistre, noyé dans d'étranges phosphorescences laiteuses de la prunelle... »

Mais l'essentiel, ce n'était pas d'avoir une « belle tête », c'était d'avoir écrit de l'admirable musique, éternel exemple.

En tout cas, tous les élèves de Fauré, dont Ravel et Florent Schmitt, se louèrent de son enseignement.

Les années 1896 à 1905 furent encore fécondes en chefs-d'œuvre : le *Parfum impérissable*, la *Forêt de Septembre, Accompagnement*, pour la voix, *Thème et variations* pour le piano, *Pelléas et Mélisande*, musique de scène écrite en 1898 pour la représentation de la pièce de Maeterlinck au théâtre du Prince de Galles à Londres. Il est curieux de constater que Fauré laissa à Charles Kœchlin, son élève, le soin d'orchestrer cette œuvre. Fauré ne s'intéressait pas à l'instrumentation. De même *Prométhée* fut orchestré par le chef de musique du régiment du génie de Montpellier, M. Eustace. On dit même que *Pénélope* fut confiée, en vue de l'orchestration, par l'auteur à un de ses amis, soit Vincent d'Indy, soit Paul Dukas. On parle aussi d'une collaboration d'un ordre moins relevé.

En 1905, lorsque Théodore Dubois prit sa retraite, Fauré fut nommé directeur du Conservatoire, grâce à un mouvement d'opinion propagé dans la presse par ses disciples. Ce fut, aux yeux de bien des gens, un scandale. Fauré n'était ni ancien élève de la Maison, ni prix de Rome, ni membre de l'Institut. Le ministre Dujardin-Beaumetz eut le courage de braver la colère des Philistins.

On attendit le nouveau directeur à ses actes et l'on doutait qu'il eût l'énergie suffisante pour agir. On fut tout étonné de voir se révéler en lui un homme de décision, de ténacité impla-

cable. Il renouvela l'atmosphère de la vieille maison. Ce doux rêveur fut un chef.

« Ne pouvant mettre personne à la porte, nous conte son fils, M. Fauré-Frémiet, il rend tout bonnement la vie intenable à ceux qu'il ne veut plus voir, soit à coups de décrets, soit en leur jetant quelque ennemi mortel à la traverse. Son triomphe fut dans la fuite de Théodore Dubois, quittant le Conseil supérieur parce que Pierre Lalo venait d'y entrer. Tel professeur perpétuellement doublé est mis en demeure de faire ses cours ou de s'en aller. Chaque jour c'est une démission sensationnelle. Le « doux Fauré » surprend tout le monde. On l'appelle *Robespierre :* « Il lui faut sa charrette quotidienne ! » gémit-on.

Et Fauré appelle au Conservatoire d'Indy et Debussy. Son Conseil supérieur se compose de vrais musiciens, de l'élite des compositeurs français.

En 1909, Fauré est élu membre de l'Institut, et en 1910 il est promu au grade de commandeur de la Légion d'honneur.

Cependant, il composait trois nouveaux recueils de mélodies : *la Chanson d'Ève, le Jardin clos, Mirage,* et aussi le 1er Quintette.

Il manquait à Fauré d'avoir remporté un succès de théâtre, et c'est de quoi le « musicien des intimités » pouvait paraître peu capable. Il mit quelque coquetterie, ou plutôt beaucoup de modestie, de timidité, à ne rechercher que sur le tard ce nouveau genre de renommée, et, en 1913, au théâtre des Champs-Élysées, à Paris, il fit exécuter, sur un excellent livret de René Fauchois, une *Pénélope* qui restera un des chefs-d'œuvre de l'École française.

En 1920, il quitte le Conservatoire.

Il compose encore : la 2e *Sonate* de violon, le 2e *Quintette,* la 2e *Sonate de violoncelle,* le *Trio,* le *Quatuor*.

Il avait appris les échecs, auxquels il jouait avec une passion soutenue.

Il mourut, pauvre, le 4 novembre 1924.

On lui fit des obsèques nationales. Mais quels pourparlers ne fallut-il pas pour obtenir cette consécration officielle ? Tout un jour se passa dans les tergiversations. Un fort important personnage, mis en demeure de se prononcer, demanda textuellement : « Fauré ?... Fauré ?... Mais qui est-ce ? » Les ministres finirent par céder à la pression d'amis opiniâtres.

Mais la France, – si l'on excepte un petit lot de connaisseurs, – ne comprit pas.

*

C'était un homme fin, spirituel, doux, réservé, bon, indulgent, fait pour la vie mondaine dans une société restreinte, mais sachant aimer aussi la solitude et le travail, le travail minutieux d'un ciseleur incomparable.

Sa musique est par excellence de la musique intime et de la musique de connaisseurs.

Au moment où elle parut en France, c'était une grande nouveauté. Depuis un siècle, depuis Gluck, Monsigny et Grétry la musique française avait été essentiellement populaire, et pour cette raison elle était presque exclusivement théâtrale.

Il est vrai qu'auparavant, elle avait eu un tout autre caractère, mais c'étaient des temps bien oubliés que ceux de Costeley et de Claude le Jeune ou ceux de Couperin et de Rameau.

D'où vint ce retour à des usages aristocratiques ?

D'une part, pensera-t-on sans doute, au goût qui se marqua de plus en plus, à partir de 1870 pour les œuvres de Beethoven « dernière manière » et pour celles de Richard Wagner.

C'était là en effet de la musique difficile, faite surtout, *alors*, pour les connaisseurs.

Mais ce n'était pas de la musique intime, ni aristocratique. Elle était profondément populaire, conçue pour l'effet sur les masses, aussi bien la *IXe Symphonie* que la *Tétralogie*.

Il faut chercher plutôt l'explication ailleurs, dans des influences d'un autre ordre, de l'ordre littéraire, dans le rapprochement de la musique et de la littérature et d'une littérature d'un esprit tout nouveau, à la fois intime et aristocratique.

Notre littérature classique, par son désir d'universalité, s'adressait nécessairement au peuple aussi bien qu'aux délicats.

Nos romantiques voulaient, en apparence du moins, « effrayer le bourgeois ». Mais n'oublions pas qu'en fin de compte notre romantisme consacre le triomphe de la bourgeoisie après la Révolution.

Et puis le romantisme ne s'adresse pas à des facultés rares.

En donnant la prédominance à l'imagination et au sentiment sur la raison, il fait appel à ce que chacun possède en soi, sans culture spéciale. Le romantisme développe des thèmes nouveaux, mais immédiatement perceptibles à tous.

Les écrivains réalistes : Flaubert, Goncourt, Maupassant, Zola choquent d'abord comme toute nouveauté. Mais en attirant l'attention sur la réalité concrète, même dans ses détails encore inaperçus, ils flattent le goût de chacun, même du plus vulgaire, pour l'observation de la vie.

L'effort des Parnassiens, Sully-Prudhomme, Leconte de Lisle, fut une sorte de retour au classicisme. Mais leur respect de la forme va jusqu'à la froideur et même à l'impassibilité, et par là ils s'éloignent du vulgaire, qui veut toujours être ému.

C'est alors que se forme l'école symboliste, sans laquelle se concevrait mal l'art fauréen, non plus que l'art debussyste.

Elle eut pour précurseur Baudelaire (1821-1867). Elle se constitua vers 1885. Son plus génial représentant fut Paul Verlaine (1844-1896). Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier, Gustave Kahn, Stuart Merrill, Verhaeren, Maeterlinck, Albert Samain s'y rattachent à des titres divers.

Jusque-là, parmi nos écrivains, ni les classiques, ni les romantiques, ni les Parnassiens, encore moins les réalistes n'avaient senti de goût, de penchant, de sympathie, – à de rares exceptions près, – pour la musique. Et leurs vers ou leur prose n'appelaient guère le commentaire d'un langage moins précis que le leur. Ils étaient trop attachés au sens littéral du mot, à l'image qu'il évoque, à tout ce qui se dessine et se peint dans l'aspect extérieur des choses et qui n'est pas du ressort de la musique. S'ils exprimaient des émotions, c'était toujours par l'intermédiaire d'idées clairement définies, aux contours arrêtés, découpées encore comme des images visuelles.

Les symbolistes repoussent à la fois le romantisme, artificiel et factice, le réalisme, incomplet et antipoétique, la doctrine des Parnassiens, dure et desséchante. Ils se présentent comme des rêveurs, des idéalistes. Ils ne ferment point les yeux à la réalité. Mais ils veulent voir au delà de sa surface et « pénétrer ce mystère quotidien qui compose la vie même. » Entre les faits, entre les choses, ils devinent des « correspondances secrètes ». Ils dépassent l'expérience du sens commun. Et, pour exprimer les dessous obscurs du réel, faute de langage direct, ils emploient le symbole. De sorte que, par leurs intuitions, comme par leur langage, ils vont dérouter le grand public. Ils s'adressent à une élite capable des mêmes sensations rares, des mêmes émotions raffinées, des mêmes réflexions pénétrantes, assez subtile pour saisir les allusions obscures dont sont remplis leurs vers. Enfin ils ne cherchent pas seulement à exprimer l'inexprimable : ils veulent que la langue qu'ils emploient aient une beauté en elle-même, une *beauté musicale,* indépendamment de toute signification. Ils veulent que le mot « lourd d'idées » soit ramené à son « sens émotionnel », soit choisi pour

sa valeur purement sonore. De tels poètes appelaient à eux les musiciens.

Gabriel Fauré était singulièrement désigné pour leur répondre. Et en écrivant, en vers de neuf pieds, son *Art poétique* (1884), il semble que Verlaine ait songé aussi bien qu'à lui-même au musicien qui le mettait si parfaitement en musique. Relisons cette pièce exquise et sous les mots précis et clairs cherchons des correspondances secrètes :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de Midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le rire impur,
Qui font pleurer les gens de l'azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,

De rendre un peu la Rime assagie.
Si l’on n’y veille, elle ira jusqu’où ?

Oh ! qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d’un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu’on sent qui fuit d’une âme en allée
Vers d’autres cieux à d’autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

(*Jadis et Naguère*, 1884.)

Préfère l’Impair, dit le poète, c’est-à-dire le rythme vague, qui prédispose au rêve. Et Fauré n’a-t-il pas écrit souvent une musique si coulante que le rythme en est à peine sensible et peut échapper à des oreilles sans finesse ? On peut même dire que des trois éléments : rythme, mélodie, harmonie, le premier occupe la place la moins importante dans la musique de Fauré.

La Chanson grise où l’Indécis au Précis se joint, n’est-ce pas la chanson même où excelle Fauré ? Point de musique plus précise dans le détail, de musique où la place et la valeur de chaque note soient plus minutieusement calculées, point de musique aussi qui donne davantage, quand il le faut, l’idée de l’imprécis, du flou, d’un enveloppement mystérieux. (Voyez la mélodie intitulée *Accompagnement.)* La nature des enchaînements harmoniques est pour beaucoup, – avec le caractère fuyant des rythmes, – dans cet effet si particulier d’indétermination. L’ambiguïté des fonctions des accords, leurs

résolutions imprévues, le jeu des retards et des appogiatures, comme aussi l'usage de modalités désuètes, troublent notre sentiment de la tonalité de façon à nous faire croire jusqu'à la cadence finale que nous allons au hasard et que nous nous perdons dans une aventure sans but, tandis que le compositeur nous conduit d'une main sûre, quoique par les détours les plus déconcertants, là où il veut nous mener. Et notre surprise éclate avec notre satisfaction d'avoir été si bien joués.

Les accords ambigus, c'est le triomphe de Fauré et son incomparable audace. D'autres, qui paraissent plus hardis, inventent des accords nouveaux et des enchaînements nouveaux d'accords. Mais du moins chaque accord a sa détermination précise, est lui-même, et rien que lui-même. Chez Fauré, au contraire, vous avez souvent l'impression de marcher sur un terrain qui se dérobe sous vos pieds. Chaque accord est à la fois lui-même et autre chose que lui-même, ou bien il change de nature aussitôt que posé par le simple mouvement mélodique d'un de ses éléments, mouvement d'ordinaire aussi petit que possible, diatonique ou chromatique, et qui passe presque inaperçu, rendant le changement encore plus étrange. Sable mouvant d'une harmonie instable.

La Nuance, pas la couleur, rien que la Nuance. Justement, dans Fauré, nous ne trouvons jamais de couleurs voyantes, rien que des nuances, les plus délicates, les plus fugitives, les plus pénétrantes pour suivre la moindre fluctuation du sentiment poétique.

La Nuance seule fiance le rêve au rêve et la flûte au cor. Or, n'est-ce point une musique de rêve que celle de Fauré ? Et pour passer d'un rêve à l'autre, n'use-t-il pas de transitions les plus subtiles et les plus coulantes ?

Prends l'éloquence, et tords-lui son cou. Voilà le grand mot lâché. Jusque-là, la poésie n'avait été que narrative ou oratoire, depuis la *Chanson de Roland* jusqu'à Hugo et Leconte de Lisle. – Exceptons quelques trouvères et quelques poètes de la

Pléiade. – Or, l'éloquence, c'est de la prose. La rhétorique, c'est le procédé, l'artificiel. La poésie veut être plus libre, plus ailée, plus naturelle. La peur de l'emphase sera le mot d'ordre des poètes et des musiciens à l'époque de Verlaine. Et singulièrement, voyez Fauré. Le ton de son langage est toujours modéré. C'est un discours de bonne compagnie où l'on n'élève pas trop la voix. On se comprend à mots couverts. Nul besoin de crier pour traduire les sentiments les plus brûlants. Fauré ne connaît aucune des véhémences, aucune des exagérations, aucun des emportements d'imagination ou de cœur des romantiques. Mais il faut savoir l'entendre et à demi-mot.

Verlaine nous parle enfin de *la Rime assagie.* Ce n'est qu'une indication. Mais par là il fait allusion à toute une réforme de la technique du vers et à une véritable révolution poétique. De même en musique, Fauré se présente à certains égards comme une sorte de révolutionnaire, mais d'un genre très particulier. Ses audaces sont à peine sensibles tant il les dissimule avec art, et il y est venu par toute une lente évolution qui le menait des confins du classicisme. Classique, il l'a d'abord été. Il l'est toujours resté en un sens. (Voyez *Le Secret.)* Mais il touche parfois les bords de l'impressionnisme *(Accompagnement).* Classique, il l'est, non pas à la manière allemande, à la manière de Haydn, de Mozart et de Beethoven. (Et chez les classiques allemands que de romantisme déjà !) Gabriel Fauré est classique d'une autre manière, à la française, à la manière de Couperin et de Rameau, et il n'est point de plus purs classiques. Sa phrase s'arrête en des contours fermes et précis. Jamais elle ne s'enfle au delà des limites que lui assigne un juste souci de l'heureuse proportion. Jamais non plus elle ne reste évasive.

Classique, mais raffiné, subtil, Fauré saisira toutes les nuances, se prêtera à toutes les analyses. De mieux en mieux, il pénétrera les beautés les plus secrètes de l'art symboliste, et il en deviendra l'un des meilleurs interprètes.

Témoin cet art merveilleux de *la Bonne Chanson*.

Arrêtons-nous un instant à ce chef-d'œuvre et à la double occasion qui le produisit.

*

Personne n'ignore que si Verlaine est un de nos grands poètes, il fut un homme lamentable. Qui tient à le connaître à fond n'a qu'à lire le livre douloureusement véridique que François Porché lui a consacré : *Verlaine tel qu'il fut.* Lecture pénible, s'il en est. Il y a des vérités trop cruelles.

Pour qui veut pousser plus loin son enquête, il faut consulter les *Confessions* de Verlaine et sa *Correspondance*.

Il existe aussi un document qu'on ne peut négliger, ce sont les *Mémoires* de Mme Verlaine, – qui nous intéressent tout particulièrement en ce moment, puisque Mme Verlaine est l'inspiratrice de *la Bonne Chanson*.

Mathilde Mauté de Fleurville, – la future Madame Verlaine, – est née en 1853. Elle est morte en 1914.

Elle était la fille d'un bourgeois assez bien renté, qui aimait et fréquentait le monde.

Sa mère avait épousé en premières noces un marquis de Sivry dont le fils (le demi-frère de Mathilde) devint, sous le second Empire et dans les premières années de la IIIe République, un compositeur de musique légère assez en vogue.

Mathilde Mauté se vante, dans ses *Mémoires*, de ses relations aristocratiques et elle a des prétentions nobiliaires dont François Porché laisse entendre qu'il faut se méfier.

Les Mauté avaient tout au moins des relations avec des artistes en vue, Balzac, Musset, Chopin, Wagner, quelques autres.

Mme Mauté ne craignait point de se rencontrer dans le salon de la fameuse et point sévère Nina de Villars, où fréquentaient beaucoup d'artistes, de poètes, de musiciens. Charles de

Sivry en était le familier. C'est lui qui amena certainement dans ce milieu un peu mélangé Mme Mauté et sa fille, alors âgée de 14 ans. C'était en 1867.

La première fois qu'elle y vint, Mathilde y put voir Anatole France, Coppée et Paul Verlaine, qu'elle ne trouva ni élégant, ni beau. Il venait de publier ses *Poèmes saturniens* et était en train de composer ses *Fêtes galantes*. Il ne remarqua point Mathilde. Mais quelque temps après, il la rencontra chez Charles de Sivry, et elle fit sur lui grande impression. Si bien que, « prenant feu » tout d'un coup, il écrivit à son ami qu'il aimait sa sœur et qu'il voulait l'épouser. Le père Mauté, averti par son beau-fils, fut bien surpris de ce coup de foudre. Sa fille était trop jeune pour se marier. Et puis Verlaine avait une situation bien incertaine. Il le pria d'attendre. Ce qui est extraordinaire, c'est que Verlaine accepta sagement de prendre patience et qu'il fit sa cour à Mathilde pendant quatorze ou quinze mois avant d'obtenir sa main.

Mathilde avoue que tout d'abord elle n'aimait point ce singulier soupirant. Mais elle ajoute que peu à peu elle le prit en « pitié pour sa laideur même » ; et surtout elle fut infiniment touchée par les vers qu'il lui adressait, ceux de *la Bonne Chanson* :

Puisque l'aube grandit...
La lune blanche...
Une sainte et son auréole...
J'ai presque peur en vérité...

L'amour grandit peu à peu dans son cœur, et « le jour des épousailles elle était vraiment éprise de celui qu'elle prenait pour mari ».

La malheureuse ! Elle ne savait guère ce qu'elle faisait. Elle avait 17 ans et elle était extrêmement naïve. C'est justement cette naïveté qui avait séduit Verlaine.

Le mariage eut lieu en août 1870, au moment où la guerre venait d'éclater. La guerre ! Le siège de Paris ! La Commune ! Tout cela n'empêcha point la « lune de miel » de durer. Elle dura un an. « Un an de paradis », déclare Mme Verlaine.

Verlaine avait un emploi à l'Hôtel de Ville.

Le jeune ménage habitait, quai de la Tournelle, un joli appartement meublé avec goût par Mathilde. Imaginez le couple sortant pour la promenade, Mathilde au bras d'un Verlaine tout assagi sous le sévère chapeau haut de forme et l'ulster à la mode. Singulier spectacle !...

Au moment de la Commune, Verlaine fit partie de la garde mobile. Il reprit alors ses vieilles habitudes, se remit à boire. L'alcool le rendait méchant. Il raconte lui-même, dans ses désagréables *Confessions*, qu'un soir il eut une discussion avec sa femme et répondit à ses reproches par « une première claque », et que tel fut le commencement de leur désaccord. Mathilde serait allée chercher refuge chez ses parents.

Mais, dans ses *Mémoires*, Mme Verlaine s'étonne de ce récit. Elle prétend que Verlaine s'est calomnié en voulant faire croire au lecteur qu'il avait été dès le début un mari brutal et ivrogne, alors qu'elle n'avait à cette époque aucun reproche à lui faire et qu'elle était parfaitement heureuse. « Veut-il, dit-elle, tromper le public en cachant le véritable moment où notre ménage se gâta ? »

Selon Mme Verlaine, la première querelle n'eut lieu que le 23 octobre 1871. Elle fut provoquée par l'amitié nouvelle de Verlaine pour Rimbaud et par l'influence désastreuse de ce singulier compagnon.

C'est assez croyable en effet.

Émile Henriot, que nous suivons volontiers en cette matière, n'a peut-être pas tort non plus de soutenir que l'entrée en scène de Rimbaud ne fut que « l'occasion pour Verlaine de

s'enfuir de ce mariage qui était déjà en lui-même une gageure ». Verlaine marié ! Comment rêver cela ? Mais le plus étrange, c'est que Verlaine a cru en son mariage, et *la Bonne Chanson* « atteste sa bonne foi » en vers délicieux.

Mais ses vices furent les plus forts, et il devait immanquablement retomber dans sa mauvaise vie, « avec ou sans Rimbaud ».

Avant de se quitter définitivement, Verlaine et sa femme eurent des scènes terribles dont il ne me plaît guère de raconter l'atrocité. Verlaine fut indigne.

Mais il eut d'étonnants retours de tendresse, des repentirs gémissants dans *Sagesse, Bonheur, Amour.*

Horrible chose que de considérer la double nature de cet homme et cette double vie « où le génie et la dégradation se donnent si tristement la main ».

Ne considérons que le génie, qui est incomparable. Oublions le reste. Plaignons Mathilde qui fut une misérable victime. Plaignons Verlaine qui fut, plus pitoyablement encore, victime de lui-même.

*

La Bonne Chanson de Verlaine se compose de pièces séparées qui, toutes, chantent avec une délicatesse, une pureté et d'exquises nuances, le même objet, l'amour du poète pour Mathilde. Elles sont déjà par elles-mêmes une délicieuse musique.

Un sûr instinct attira Fauré vers Verlaine.

Il avait un goût infaillible.

Il eut le sentiment profond de la beauté de ces vers qui chantent, et à leur musique il ajouta la sienne. Il lui arrive même de sauver quelques faiblesses du poète en leur donnant

une signification imprévue. C'est ainsi qu'il est évident que les derniers vers de la 4e pièce :

> L'Amour, délicieux, vainqueur,
> Nous a réunis dans la joie,

inspirent à Fauré une méditation musicale qui va bien au delà de ces termes un peu plats.

À quel moment de la vie de Fauré se place la composition de *la Bonne Chanson ?*

Son fils, M. Fauré-Frémiet, nous l'apprend :

Après la composition du *Requiem*, après la mort de sa mère, Fauré passa une période d'abattement physique et moral. Il n'avait plus d'entrain pour vivre. Il se disait fatigué de son existence monotone, de ses perpétuelles leçons, de son service d'organiste à la Madeleine. Il enviait Saint-Saëns de pouvoir « s'évader de ce tyrannique Paris ».

Or, une merveilleuse évasion lui est offerte : de charmants amis l'emmènent à Venise. C'était en 1891. Il avait 46 ans. Il emportait avec lui un volume de Verlaine.

Mais Venise tout d'abord le trouble et le dispose mal à la musique. Il est « ravi », mais ne se sent pas « inspiré » par la cité voluptueuse, comme Wagner l'avait été pour *Tristan*.

« Ça ne va pas, les harmonies vénéneuses, écrit-il à Mme Baugnies. J'essaie tant que je peux, rien ne vient. Que les peintres sont heureux !... Mais quel pays ! Et quelle existence que la nôtre, ici ! *Divine* serait faible : mettons que le mot juste n'existe pas ! Ô Venise ! Venise ! fichues gondoles !... Le vrai du vrai, ajoute-t-il, c'est que je jouis d'un bon congé, que je me porte comme jamais et que je m'emplis les yeux de merveilles et la tête de souvenirs charmants ! Je manque certainement de la tranquillité nécessaire pour le travail, et la toute petite chose

que j'ai esquissée sur quelques vers de Verlaine pourra peut-être devenir *bien* quand j'aurai retrouvé mon coin de Paris. »

Or, la « toute petite chose » prenait bien vite tournure et, quelques jours après, elle était terminée. C'était la première des cinq mélodies dites « de Venise » : *Mandoline*.

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Échangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses.

Il commençait aussitôt la seconde : *En Sourdine*.

Calmes dans le demi-jour
Que les hautes branches font.

Mais, écrit-il, « je n'ai pas eu le temps de la terminer ; elle a été trop difficile à conduire ! »

De retour à Paris, il achève *En Sourdine*. Il compose *Green* et *C'est l'extase*. Il se met à la cinquième, *À Clymène :* « Je travaille, dit-il, à la cinquième et dernière mélodie. *J'ai épuisé le Verlaine possible et musical*. »

Il ne prévoit pas encore *la Bonne Chanson*.

Il écrit encore à Mme Baugnies : « Bréville m'a dit que vous chantiez admirablement *En Sourdine*. Pour *Green* je ne saurais trop vous recommander de ne pas chanter lentement ; l'allure est vive, émue, presque haletante ! Et puis, surtout, chantez cela pour vous toute seule. J'ai peu le désir de bercer la rêverie des autres par mes accents à moi. »

Comme il a bien le sentiment du caractère secret de son art. Comme il redoute pour ses ouvrages les contacts impurs, indignes, qui les souilleraient. Quelle belle pudeur, quel magnifique éloignement d'une indiscrète et inconvenante popularité !

*

À peine a-t-il terminé les *Mélodies de Venise* que Gabriel Fauré se met à son *Quintette*, – son 1er *Quintette*. – Mais il n'est pas content de ses premières ébauches. Elles ne le satisfont point du tout. Il les met de côté, se demandant s'il les reprendra jamais.

Il revient à Verlaine ; et, dans tout l'épanouissement de son génie, il écrit cette immortelle *Bonne Chanson*.

Œuvre peu faite pour le vulgaire et qui, dès l'abord, fut âprement discutée. Saint-Saëns déclare n'y rien comprendre. Mais elle a ses adeptes, ses enthousiastes. Tous les connaisseurs sont d'accord pour reconnaître que jamais Fauré ne s'est élevé à de si hauts sommets.

On ose à peine effleurer par des mots la parfaite beauté de cette œuvre unique. Que dire de la subtile pureté de la 1re pièce : *Une sainte en son auréole* ? – de l'heureux emportement (si rare chez Fauré, sauf dans cette œuvre optimiste) de la 2e : *Puisque l'aube grandit* ? – *La lune blanche luit dans les bois* est l'une des plus exquises parmi ces pages dont l'écriture ouvragée ne nuit en rien à la fantaisie et à la liberté. – Remarquons, dans la 4e : *J'allais par des chemins perfides*, le parti que l'auteur a su tirer du retour, au piano, du thème déformé de la 1re. – Quelle inquiétude fiévreuse dans : *J'ai presque peur en vérité*, et, pour terminer cette pièce, ce merveilleux enlacement mélodique de « que je vous aime ! », et de « que je t'aime ! » – Dans la 6e : *Avant que tu ne t'en ailles*, l'alouette commence de se faire entendre, allègre et vive ; et quel éclat dans la péroraison : *Car voici le soleil d'or*… Une joie aussi claire ne se rencontre pas souvent chez Fauré. – La même joie, la même clarté se continuent dans la pièce suivante : *Donc, ce sera par un clair jour d'été*. – *N'est-ce pas* ? nous ramène à une note plus modérée, plus concentrée, plus intime, plus dans la manière ordinaire de Fauré. Enfin, l'explosion finale, *L'hiver a cessé*, d'un élan prodigieux, avec cette fantaisie extraordinaire en certains endroits, comme sur le mot *charmante* dans le vers *Et chaque saison me*

sera charmante – (la voix monte, descend, remonte en un caprice exquis sur la dernière syllabe) – et cette conclusion apaisée : *Ô toi que décore cette fantaisie et cette raison*, dont Fauré chercha si longtemps, paraît-il, la traduction musicale et la trouva simple, magnifique et pénétrante, soutenue par le rappel des thèmes principaux des autres mélodies.

Ces neuf mélodies forment en effet un cycle, un cycle continu, dont on peut sans dommage détacher un seul élément pour le présenter à part isolément, un cycle qui s'égale aux plus fameux de la musique allemande : *la Bien-Aimée lointaine* de Beethoven, *la Belle Meunière* et *le Voyage d'hiver* de Schubert, *Vie et Amour de femme* et *Amour de poète* de Schumann.

*

Verlaine ne fut pas, bien entendu, le seul poète qui inspira Fauré. Il en est d'autres et d'assez imprévus : par exemple Leconte de Lisle, – Leconte de Lisle, l'impersonnel, l'impassible, parfois aussi le rocailleux. Les vers de Leconte de Lisle cependant furent l'occasion d'adorables musiques, et (du seul Fauré) de *Lydia*, de *Nell*, du *Parfum impérissable*, des *Roses d'Ispahan*. C'est que Leconte de Lisle sait, quand il veut, être doux, tendre, harmonieux.

Armand Sylvestre écrit de lui : « Jamais visage humain ne témoigna aussi hautement des sublimités constantes de la pensée et du mépris de tout le reste. Son front a la majesté d'un temple. Le regard d'un aigle habite ses yeux. »

Verlaine parle de ses traits « hardis et réguliers », de « son grand front obstiné », de son nez « droit et volontaire », de ses lèvres « assez fortes, dessinées d'une ligne infiniment nette et pure » ; de son regard « clair, troublant dès qu'il insiste ».

Maurice Barrés note « sa structure athlétique, ses mouvements calmes, fiers, grandioses ».

Mais il ne faut pas voir en lui que l'aspect fort et sévère.

Il faut tenir compte de l’attitude voulue, préméditée, prise à dessein pour frapper, pour étonner.

Il y a une certaine lettre, bien caractéristique, où il se laisse aller à confesser une vive et profonde sensibilité qu’il a toujours cachée à ceux qui l’approchaient : « La solitude d’une jeunesse privée de sympathies intellectuelles, écrit-il, l’immensité et la plainte incessante de la mer, le calme splendide de nos nuits, – (il était né en 1818 à l’île Bourbon), – les rêves d’un cœur gonflé de tendresses, forcément silencieuses, ont fait croire longtemps que j’étais indifférent, et même indifférent aux émotions que tous ont plus ou moins ressenties, quand, au contraire, j’étouffais du besoin de me répandre en larmes passionnées. J’en ai versé plus tard, en sachant par moi-même que les femmes nous plaignent volontiers des peines que d’autres femmes nous font endurer et jouissent de celles-mêmes qu’elles nous infligent. »

Donc poète passionné mais qui prétend ne rien nous laisser deviner de sa passion. N’en doutons point : cette chaude et riche sensibilité d’un créole nourrit la poésie des vers de Leconte de Lisle en apparence les plus indifférents.

N’en doutons point : l’admirable pièce intitulée *le Parfum impérissable* n’est pas qu’un curieux, qu’un précieux objet d’art délicieusement ouvragé ; elle est née de quelque souvenir d’amour lointain mais encore brûlant, et c’est le feu qu’elle recèle qui a permis à son tour à Fauré d’enflammer sa musique d’une ardeur secrète si vive et si concentrée.

Cette haute réserve, elle est ici commune au poète et au musicien, qui, quoiqu’il n’y paraisse guère au premier abord, ont plus d’un point commun.

Il fallait ce complément aux quelques indications que nous donnions tout à l’heure sur les affinités de Fauré avec Verlaine pour donner à nos brèves notations un ton exact et juste.

*

Dans la production de Gabriel Fauré, on peut distinguer trois périodes principales :

La 1re période, qui correspond assez bien au 1er recueil de mélodies, est caractérisée par ce fait que Fauré se cherche encore. Il imite des modèles à la mode. Il ressemble à Gounod parfois, ou même à d'autres auteurs de moindre envergure. Parfois aussi il annonce déjà ce qu'il sera plus tard. Mais d'un style qui ne s'est pas encore affermi.

La 2e période nous montre un Fauré en pleine maturité, celui du 2e et du 3e recueil, du *Secret*, des *Roses d'Ispahan* et du *Parfum impérissable* ou de *Soir*.

La 3e période, qui s'étend de 1906 à 1924 environ, nous découvre un Gabriel Fauré tout nouveau. C'est le moment des 4 cycles : *la Chanson d'Ève, le Jardin clos, Mirages, l'Horizon chimérique,* cycles assez ignorés du public, quoique admirables de toute façon.

C'est qu'ici Fauré se dépouille de bien des attraits. Il renonce à toute flatterie, à toute complaisance, à toute facilité. L'auteur des *Roses d'Ispahan* oublie ses grâces et ses caresses. Ou du moins, car il est incapable de les oublier tout à fait, il n'en fait plus son premier souci. Il s'en détache autant qu'il peut. Même à l'œil, sa musique prend un autre aspect. Les pages sont presque toutes blanches, elles deviennent « virginales ».

C'est l'époque de la surdité. Fauré se retire du monde et vit dans un rêve de perfection et de pureté qu'il essaie de traduire par sa musique.

La Chanson d'Ève (1907-1910) est un des plus grands chefs-d'œuvre de cette période. Un chef-d'œuvre égal à *la Bonne Chanson*. D'une beauté sans doute moins humaine, plus métaphysique. Et c'est ce qui la rend moins accessible. Il faut des âmes préparées à ces visions de paradis, des âmes détachées, au

moins pour un moment, des sens et prêtes à entrer dans ce domaine de la sérénité, de la béatitude.

Le poète, Charles Van Lerberghe, était digne d'inspirer le musicien. Il lui a fourni l'occasion de quelques-unes de ses délicieuses inventions.

Et notez ce fait remarquable. Pas une fois dans ces dix mélodies qui ont pour objet de nous décrire un Éden surnaturel d'innocence et de bonheur, pas une fois Fauré ne se heurte à l'écueil du genre : pas une fois il ne tombe dans la fadeur, dans le vague, dans l'inconsistance de trop blanches pâleurs. Toujours et partout ces mélodies ont une forme solide et un mouvement qui nous entraîne et une ardeur qui nous réchauffe, un accent qui nous pénètre.

*

Mais voici que, par ses derniers chants, le vieux musicien redescend du symbole et du rêve sur la terre ou dans un autre rêve tout proche de la réalité. *L'Horizon chimérique* (op. 118) est de 1922. Fauré a encore deux ans à vivre. Il n'écrira plus de mélodies. Ces dernières-là qu'il compose ne parlent que de mouvement et d'action dans un décor de vagues, de nuages et de vent déchaînés :

La mer est infinie et mes rêves sont fous...
La mer chante au soleil en battant les falaises
Et mes rêves légers ne se sentent plus d'aise
De danser sur la mer comme des oiseaux soûls...

Je me suis embarqué sur un vaisseau qui danse
Et roule bord sur bord et tangue et se balance.
Mes pieds ont oublié la terre et ses chemins
Les vagues souples m'ont appris d'autres cadences
Plus belles que le rythme las des chants humains...

Vaisseaux, nous vous avons aimés en pure perte

Le dernier de vous tous est parti sur la mer...
Mais votre appel, au fond des soirs, me désespère
Car j'ai de grands départs inassouvis en moi.

Ainsi chantait en sa jeunesse courte Jean de la Ville de Mirmont. Ainsi, à près de 80 ans, l'organisme presque détruit, chantait aussi Fauré à plein cœur avec une étonnante ardeur, une surprenante jeunesse. Et son dernier chant rejoignait les premiers avec plus de force et d'ampleur.

Il faut avoir entendu Panzera chanter cet *Horizon chimérique.*

*

Tel est le musicien des *Mélodies*, mais aussi celui des *Nocturnes* et des *Barcarolles* pour piano, autres chants sans paroles, profonds et pénétrants, des *Sonates* et des *Quatuors,* de l'infiniment touchante *Pénélope* et du sublime *Requiem,* – l'une d'un tragique trop intime sans doute pour le public de notre Opéra, – l'autre, le *Requiem,* la seule des œuvres de Fauré peut-être qui, dans son émotion discrète et pure, s'offre d'un aspect si simple et si familier qu'elle n'échappe à aucun auditoire.

Tel est le musicien incomparable que nous aimons d'un amour tendre, et qui, pour simple et familier qu'il soit, sans grand geste et sans grand éclat, toujours discret et toujours retenu, mais d'un parfum si doux et d'une flamme si subtile, atteindra des hauteurs au-dessus desquelles personne ne s'élèvera jamais.

CHAPITRE VII

CLAUDE DEBUSSY

Claude Debussy est né le 22 août 1862 à St-Germain-en-Laye. Dans sa famille personne ne cultivait la musique, ne s'y intéressait même de loin. Aucune hérédité n'explique son génie. Mais de bonne heure certains caractères de son art se manifestent dans les occupations ou les distractions les plus étrangères à la musique. « Écolier fantaisiste, conte Maurice Emmanuel[21], il négligeait volontiers ses devoirs pour courir après les papil-

---

[21] Claude Debussy a donné lieu à de remarquables études. Je rappellerai ici les principales : d'abord le *Claude Debussy* de Louis Laloy, déjà ancien (Dorbon, éditeur), chef-d'œuvre de pénétration écrit d'un style admirable ; puis le *Pelléas et Mélisande* de Maurice Emmanuel, qui renferme sur la jeunesse de Debussy des renseignements inédits de la plus haute importance et une analyse magistrale de sa technique en général et en particulier des procédés dont il use dans *Pelléas* (Mellottée, éditeur) ; ensuite le *Claude Debussy* de René Péter, suite de souvenirs très vivants racontés par un ami intime du compositeur ; enfin *Claude Debussy et son temps,* par Léon Vallas (librairie Alcan, 1932). Le même auteur avait déjà consacré à Debussy un volume beaucoup moins important paru en 1907 chez Plon et un petit essai intitulé *Les idées de Claude Debussy,* musicien français. Nous sommes en présence cette fois, je veux dire – avec le dernier ouvrage de Vallas, – des résultats d'un travail considérable où rien n'est laissé de côté de ce qui pouvait nous informer sur la vie, les idées et les œuvres de Claude Debussy. Léon Vallas a fait une foule de découvertes dont nous profitons. Il corrige un certain nombre d'inexactitudes répandues. Il y ajoute des commentaires subtils sur les œuvres. Léon Vallas n'est pas qu'un chercheur et un érudit. C'est un musicien qui connaît à fond les ouvrages de Debussy, qui les analyse avec perspicacité et en met en lumière la profonde signification.

lons… Il attrapait avec adresse ceux qui lui semblaient les plus beaux, non pour les étiqueter congrûment, mais pour décorer sa chambrette. Dans un cadre rustique que longtemps il conserva, il disposait vanesses, satyres, sphinx… en files contournées, en damiers, en zigzags, dont il remaniait sans cesse le dessin ; peu soucieux d'appeler ces bestioles par leur nom, mais ravi par l'éclat et le miroitement de leurs ailes, curieux des contrastes que, dans une gamme si variée, présentent leurs couleurs. »

Les compositions de Claude Debussy ne rappelleront-elles pas, plus tard, ces combinaisons de colorations diverses, ces arabesques aux lignes capricieuses ? Ne seront-elles pas comme des groupements de papillons sonores ?

« Aux murs de sa chambre, il fixait aussi des gravures mêmes, encadrées de grandes marges blanches : culs-de-lampe minutieux, petits bois à paysages, qu'il préférait à des images de plus vastes dimensions. »

Mais la musique l'attirait déjà. D'un très vieux piano que possédaient ses parents il s'évertuait à tirer des accords et des modulations qui lui rappelaient les musiques militaires entendues le dimanche sur la terrasse du château.

Une élève de Chopin, Mme Mauté de Fleurville, fut frappée de ces curiosités enfantines, et elle en tira un présage dont elle n'espérait guère cependant qu'il fût plus tard aussi largement justifié. Elle commença à apprendre le piano à Claude, et en 1873, à l'âge de 11 ans, avec l'autorisation étonnée et assez indifférente des parents, le fit admettre au Conservatoire dans la classe de solfège d'Albert Lavignac, puis dans la classe de piano de Marmontel. Sans trop de peine le jeune Claude-Achille avait renoncé à la belle carrière de marin, à laquelle sa famille le destinait, et qui l'avait lui-même tenté tout d'abord.

Le solfège, tel qu'il est enseigné au Conservatoire, est une initiation à la musique beaucoup plus profonde et plus étendue qu'on ne l'imagine d'ordinaire, et aussi une éducation de

l'oreille infiniment subtile. Le solfège ainsi compris commence d'apprendre aux enfants cette langue musicale dont il faut savoir minutieusement tout le vocabulaire pour pouvoir la parler ou l'écrire. C'est l'introduction naturelle aux études d'harmonie. Albert Lavignac attesta plus tard que Claude Debussy s'était intéressé avec passion à l'étude des accords.

Cependant quelquefois le jeune Claude-Achille protestait véhémentement contre certaines « chinoiseries théoriques » qui choquaient son bon sens et son amour de la liberté. Il allait jusqu'à la raillerie et ne craignait pas de plaisanter son maître Lavignac à propos de la pauvreté des ressources rythmiques laissées à la disposition du compositeur. Il n'en conquit pas moins ses trois médailles de solfège et conserva d'Albert Lavignac, maître intelligent et dévoué, le souvenir le plus affectueux.

Il s'entendit moins bien avec Marmontel, admirable professeur de piano, mais un peu trop étroitement attaché à son rôle de technicien. Marmontel ne comprenait pas que Debussy négligeât gammes, exercices, arpèges et trilles, pour se livrer sans répit au déchiffrage des quatuors de Haydn et de Mozart dont ses facilités de lecteur lui permettaient de réduire à vue les partitions au piano.

Marmontel finit tout de même par admettre cette prédilection de son élève, et il confia un jour à son collègue Ernest Guiraud : « Ce diable de Debussy n'aime guère le piano, mais il aime bien la musique. » Cet Ernest Guiraud devait se montrer plus tard un guide perspicace et très libéral dans l'éducation du jeune Claude.

Il ne fallait pas demander à Debussy de jouer les sonates de Beethoven ; il les interprétait lourdement et sans goût. Elles ne lui « disaient rien », mais il adorait le *Clavecin bien tempéré* de Bach et les pièces de Chopin.

Quand, à la classe de Marmontel, Debussy jouait un morceau de piano, il préludait toujours par des arpèges et des ac-

cords « plus ou moins baroques » qui étonnaient bien son professeur, lequel ne manquait pas cependant de les écouter avec attention.

Ainsi, de toute manière, s'affirmaient déjà les tendances artistiques du futur compositeur, tendances qui se précisèrent tous les jours davantage.

En 1877, Debussy obtint un 2e prix de piano, que l'on concédait au musicien plutôt qu'on ne l'accordait au virtuose. Mais si la technique pianistique du jeune artiste ne devint jamais extraordinaire, son talent d'interprète et la qualité sonore de son jeu furent toujours remarquables. Il avait un toucher merveilleux qui faisait de lui un charmeur. Il « aimait véritablement le piano », mais seulement comme instrument de son exquise sensibilité.

Le jour où Debussy conquit son prix de Rome, Marmontel, se souvenant de ses capricieuses improvisations au piano, dit à Massenet et à Delibes : « Ah ! le *coquinos* ! Il se régalait encore dans ma classe des harmonies de Chopin ! J'ai bien peur qu'il ne les trouve plus assez salées... »

Comme professeur d'harmonie, Debussy eut un certain Émile Durand, dont renseignement particulièrement fade prouvait, selon le mot de Maurice Emmanuel, qu'« il n'aimait ni la musique, ni son métier, ni ses élèves ». Cet Émile Durand eut vite fait « de prendre en grippe un gaillard qui s'installait au piano, la classe finie, et qui, tandis que le professeur endossait son pardessus, commettait des cascades d'accords qu'applaudissaient les camarades, et auxquelles Durand, qui n'y comprenait goutte, mettait fin en rabattant le couvercle du clavier sur les doigts de son élève. « Vous feriez mieux de travailler vos *marches* », lui disait-il. « En effet, les *marches* jouaient dans l'enseignement de ce cuistre un rôle considérable : savoir reproduire à divers degrés de hauteur, dans l'intérieur du ton, ou en modulant, une formule-type, était, dans son estime, un des objets essentiels de la science musicale. Claude Debussy s'en

gaudissait, et, en raison de son irrévérence en face de ces *rosalies*, il ne tarda pas à être considéré par Durand comme un rebelle. »

Autres discussions avec son maître à propos des *cadences,* que Durand voulait toujours préparées par l'accord de quarte et sixte *(sol, do, mi,* en *ut majeur)* que Debussy abominait et dont il s'ingéniait à éviter autant que possible l'emploi.

Notons qu'Ambroise Thomas, l'auteur de *Mignon,* directeur alors du Conservatoire, sut deviner les dons merveilleux, encore secrets, du « rebelle » et lui témoigna de l'amitié. Parmi les ennemis déclarés de Claude-Achille, citons d'autre part un de ses camarades de la classe Marmontel, Camille Bellaigue, le futur critique de la *Revue des Deux-Mondes,* qui n'a garde d'oublier de le classer « parmi les médiocres » d'alors et s'irritait de la bienveillance que lui témoignait Marmontel : « Enfin, te voilà, mon enfant ! » disait le professeur quand Debussy arrivait. « Et l'on voyait entrer, en retard souvent, écrit Camille Bellaigue, un petit garçon d'aspect malingre. Vêtu d'une blouse serrée par une ceinture, il tenait à la main une sorte de béret, bordé d'un galon et portant au centre, comme le bonnet des matelots, un pompon rouge. Rien de lui, ni sa physionomie, ni ses propos, ni son jeu ne révélait un artiste, présent ou futur. » Camille Bellaigue ne fut guère clairvoyant.

Dans le livre de Vallas, je trouve une belle photographie de Claude-Achille vers 1874, en costume du dimanche, un vaste col blanc empesé recouvrant le col du veston croisé. Il a déjà une tête à gros traits, mais d'une expression si fine, si intelligente, les cheveux noirs un peu bouclés, les yeux bruns. Un nez fort, des lèvres éclairées d'un sourire ironique, tout cela dominé par le grand front bombé si caractéristique. C'est déjà notre Debussy, celui que nous avons connu.

En 1880, le 1er prix d'accompagnement, dont on sait tout ce qu'il atteste de la valeur d'un jeune musicien, lui fut décerné.

Et, dès ce temps du Conservatoire, Debussy composait : d'abord un *Trio* en sol pour piano, violon et violoncelle, ainsi dédicacé : « Beaucoup de notes accompagnées de beaucoup d'amitiés. Offert par l'auteur à son professeur, M. Émile Durand. Achille Debussy. » Ce qui prouve que le brave Émile Durand n'aurait pas été aussi mal disposé qu'on pouvait le croire à l'égard du jeune révolutionnaire. Et en effet, dans le *Figaro* du 19 avril 1920, Antoine Banès nous révèle qu'il se serait laissé peu à peu apprivoiser : « À la fin de nos classes, après avoir scrupuleusement examiné le devoir de chacun de nous, il se plaisait – non sans une certaine jouissance de gourmet. – à s'attarder à la correction de celui du jeune Claude. Critiques sévères et coups de crayons rageurs pleuvaient sur la tête et le papier réglé de l'élève. Toutefois, aussitôt ce premier mouvement de magister passé, le maître se recueillait, relisait en silence les pages si cruellement sabrées et concluait à mi-voix, avec un sourire énigmatique : « Évidemment, tout cela n'est guère orthodoxe, mais c'est bien ingénieux. »

En somme, peu de musiciens, contrairement à l'opinion commune, à qui le génie encore à peine éclos de Debussy ait complètement échappé. Plus tard, au temps de *Pelléas*, ceux qui protestèrent, ce furent les jaloux.

Ce *Trio* en *sol*, dont nous parlions à l'instant, n'est qu'un point de départ, une date. Essai enfantin, rien de plus.

En 1879, Claude-Achille eut la bonne fortune d'être recommandé par son maître Marmontel à une femme du monde très artiste, Mme Nadedja Filaterovna de Meck, femme d'un ingénieur russe des chemins de fer, qui cherchait un pianiste pour faire de la musique chez elle. Mme de Meck offrit une pension à Debussy et l'emmena pendant tout un été à Florence, à Venise, à Vienne, enfin à Moscou. À Venise, le jeune Claude eut la joie, grâce à Mme de Meck, de rencontrer Wagner. À Vienne, il assista à une représentation de *Tristan*, conduite par Hans Richter. Ce fut le coup de foudre. Pour quelques années voilà Debussy fer-

vent wagnérien. À Moscou, il n'entra guère en contact avec les *Cinq* russes, sauf Borodine, dont il connut quelques mélodies, et n'entendit guère que les libres improvisations des tziganes. Ce voyage à travers l'Europe musicale constituait tout de même une utile expérience, enrichissait la sensibilité artistique du jeune compositeur, libérait son imagination, son invention déjà si audacieuse, de toutes sortes de contraintes gênantes, lui suggérait déjà peut-être quelques directions nouvelles à suivre.

On se demande pourquoi, lorsqu'il s'agit de choisir un professeur de composition, Debussy préféra Ernest Guiraud à Massenet, qui l'aurait si bien compris certainement et lui eût donné de si utiles conseils. Le fait est là. Du reste Ernest Guiraud, musicien agréable, homme de goût, n'était pas sans mérite. Il avait surtout des vues extrêmement larges sur l'art musical. Il laissa la bride sur le cou à son étrange élève, dont il pressentait le glorieux avenir.

À cette même époque Debussy devint pianiste-accompagnateur du cours de chant de Mme Moreau-Sainti, puis de la chorale *Concordia,* qui avait pour président Gounod.

Tout de suite Gounod sentit à quel admirable artiste il avait affaire, et il proclama à qui voulait l'entendre le « génie » de son collaborateur. Par la suite, il lui témoigna la plus confiante amitié et le soutint de sa constante approbation. Malheureusement il n'avait plus que quelques années à vivre. Sa mort survint en 1893.

C'est encore dans les mêmes temps que Debussy connut Mme Vasnier, femme d'un architecte parisien, douée d'une délicieuse voix de soprano aigu. Il devint bientôt l'intime des Vasnier, chez lesquels on le rencontrait sans cesse, soit à Paris, soit dans leur villa de Ville-d'Avray. Fils de petits boutiquiers, pourvu d'une instruction primaire très incomplète, Debussy avait grand avantage à être reçu dans ce milieu intelligent et cultivé. Claude-Achille, qui savait à peine l'orthographe, se mit à lire beaucoup, sous la direction de Mme Vasnier. Lectures très di-

verses, jusqu'à celle du dictionnaire. Par contre, il écrivait pour Mme Vasnier des mélodies.

La fille de Mme Vasnier traçait ainsi plus tard en quelques lignes le portrait de Debussy vers sa 18e année : « C'était un grand garçon imberbe, aux traits accentués, avec d'épais cheveux noirs bouclés qu'il portait aplatis sur le front ; mais lorsque, à la fin de la journée, il était décoiffé (ce qui lui allait beaucoup mieux), il avait, au dire de mes parents, un type original de Florentin du moyen âge... Je le revois dans ce petit salon du cinquième de la rue de Constantinople, où il a composé la plus grande partie de ce qu'il fit pendant cinq années. Il y venait presque tous les soirs, souvent aussi l'après-midi, laissant les pages commencées qui, dès qu'il arrivait, prenaient leur place sur une petite table. Il composait au piano... D'autres fois, il composait en marchant. Il improvisait très longuement, puis se promenait de long en large en chantonnant, avec son éternel bout de cigarette à la bouche, ou roulant entre ses doigts papier et tabac ; puis, quand il avait trouvé, il écrivait. Il raturait peu, mais cherchait longtemps dans sa tête et au piano avant d'écrire ; du reste, difficilement satisfait de son ouvrage... »

Jusqu'à ses derniers jours, Debussy restera infiniment difficile pour lui-même, plus difficile peut-être que ne le fut aucun compositeur, jusqu'à ce point de reprendre à l'occasion une œuvre déjà publiée pour la corriger à nouveau.

Au Conservatoire, Debussy passait de plus en plus pour un révolutionnaire. Les uns lui montraient beaucoup d'indulgence. D'autres, tel le secrétaire général Réty, se fâchaient, ne comprenant pas que son maître, Ernest Guiraud, tolérât de sa part de telles incartades.

Il fallait entendre les discours de Claude à ses camarades : « Les accords dissonants... Résoudre les accords dissonants ! Plaît-il ? Les quintes, les octaves de suite, défendues. Pourquoi ? Les mouvements parallèles condamnés et le sacro-saint mouvement contraire béatifié. En quel honneur ? »

Et, se précipitant au piano, il proposait en modèles d'une nouvelle et irrévérencieuse harmonie des enfilades d'accords ébouriffants.

« C'étaient des chapelets de quintes et d'octaves consécutives, qui, au lieu de se fuir, s'associaient en séries parallèles, des septièmes qui loin de sagement se résoudre *en descendant*, avaient l'aplomb de *monter* ou de ne pas se résoudre du tout ; des *fausses relations* éhontées, des accords de neuvième *sur tous les degrés*, des accords de *onzième*, de *treizième : tous les sons de la gamme diatonique* entendus simultanément dans des étagements formidables. Et comme moyen de liaison entre toutes ces agrégations sonores consonantes ou dissonantes, le caprice, le flair ; et comme but, suivant les propres mots de Claude, « le régal de l'ouïe ». La classe Delibes, où Debussy s'était insinué par surprise avant la venue du professeur et où il proférait ces énormités, en frémissait d'étonnement – et d'épouvante.

Un jour Claude-Achille lançait à ses camarades cette apostrophe imprévue : « Foule ahurie ! Êtes-vous incapables d'entendre des accords sans réclamer leur état civil et leur feuille de route ? Écoutez. Ça suffit... Si vous n'y entendez goutte, allez dire à M. le Directeur que je gâche vos oreilles... »

Mais il fallait s'assagir, si l'on voulait plaire à l'Institut.

Selon Louis Laloy, Debussy aurait montré à Ernest Guiraud une partition qu'il avait écrite pour la *Diane au bois* de Théodore de Banville : « C'est très intéressant, tout ça, lui aurait dit Ernest Guiraud, qui avait su apprécier cette musique si libérée des entraves traditionnelles ; mais il faudra le réserver pour plus tard ; ou bien, vous n'aurez jamais le prix de Rome. »

Il l'eut en 1884, avec *l'Enfant prodigue*, interprété par Rose Caron, Van Dyck et Taskin. Sur 28 votants, 22 académiciens lui accordèrent leurs suffrages. Au cours de la délibération, l'amitié

de Gounod et celle de Guiraud, juré supplémentaire, avaient chaudement soutenu sa candidature.

Debussy avoua que, pour séduire ses juges, il avait imité la manière de Massenet. Mais pouvait-il, malgré tout, s'empêcher d'être lui-même quelque peu ? Toujours est-il qu'aujourd'hui encore on peut faire entendre et écouter avec plaisir cette partition toujours si jeune et si fraîche.

Vingt ans plus tard, le 6 avril 1903, Debussy notait dans le *Gil Blas* quelle fut son impression quand il apprit qu'il avait reçu la suprême récompense. Il attendait le résultat du concours sur le pont des Arts en regardant passer les bateaux-mouches sur la Seine : « J'étais sans fièvre, ayant oublié toute émotion trop spécialement romaine, tellement la jolie lumière du soleil jouant à travers les courbes de l'eau avait ce charme attirant qui retient sur les ponts, pendant de longues heures, les délicieux badauds que l'Europe nous envie. Tout à coup quelqu'un me frappa sur l'épaule et me dit d'une voix haletante : « Vous avez le prix !... » Que l'on me croie ou non, je puis néanmoins affirmer que toute ma joie tomba ! Je vis nettement les ennuis, les tracas, qu'apporte fatalement le moindre titre officiel. Au surplus, je sentis que je n'étais plus libre... » Quitter Paris surtout ! Quitter la famille Vasnier ! Quel chagrin ! Il faillit ne pas partir.

Il partit cependant. Mais le séjour à la Villa Médicis ne lui fut rien moins qu'agréable. Un homme qui souffrait des moindres atteintes à sa liberté ne pouvait se faire à cette vie de pensionnaire dans un établissement qui lui semblait tenir « à la fois de l'hôtel cosmopolite, du collège libre, de la caserne laïque et obligatoire », la société romaine « aussi fermée que peu accueillante aux jeunes pensionnaires, dont la jeune indépendance bien française s'allie mal à la froideur romaine ». Avec les camarades, des conversations qui ressemblent aux propos de tables d'hôte. « Une école d'arrivisme. » Dans ses lettres aux Vasnier, il ne parle que de l'« abominable Villa ». Il ne se sent pas le courage de travailler. Il s'y met cependant. Il reprend la

Diane au bois de Théodore de Banville. Mais la tâche n'avance pas. Il avait l'impression de piétiner. Alors il s'abandonnait à des rêveries interminables. Il songe à donner sa démission et à retourner à Paris. Il s'échappe quelques semaines. Simple escapade. Il retrouve les Vasnier, qui lui donnent des conseils de sagesse. Il revient à Rome.

Mais au bout de deux ans de séjour en Italie, il n'y tient plus. Il a pris cette fois une décision définitive de rupture. Il écrit aux Vasnier : « Si je restais, je m'anéantirais absolument. Je le sens bien, depuis que je suis ici, j'ai l'esprit mort, et je veux tant travailler, arriver à produire quelque chose qui soit fort et bien à moi ! »

Ces deux années passées à Rome n'avaient pas été du temps perdu pour Debussy, quoi qu'il en dise. En contact avec des camarades plus cultivés que lui, il avait appris à connaître Baudelaire, Verlaine, Shakespeare, dont il pensa un moment mettre en musique la comédie *As you like it* (Comme il vous plaira). Il a parcouru les musées et il a écouté les réflexions que les chefs-d'œuvre de la peinture suggèrent aux élèves de l'École des Beaux-Arts dont il est entouré. Il a écouté les messes de Palestrina et de Roland de Lassus. Il n'admet plus d'autre musique religieuse. Il admire profondément ces maîtres du XVIe siècle. Il écrit le 24 novembre 1885 à son ami Vasnier : « Je considère comme un véritable tour de force les effets qu'ils tirent simplement d'une science énorme du contrepoint. Vous ne vous doutez probablement pas que le contrepoint est la chose la plus rébarbative qui soit en musique. Or, avec eux, il devient admirable, soulignant le sentiment des mots avec une profondeur inouïe, et parfois il y a des enroulements de dessins mélodiques qui vous font l'effet de très vieux missels. Voilà les seules heures où le monsieur à sensations musicales s'est un peu réveillé en moi... » D'autre part, il passait ses jours et ses nuits à lire au piano la partition de *Tristan*, et il jouait avec son directeur Hébert, violoniste amateur, les sonates de Mozart. Comment Debussy n'aurait-il pas tiré profit de tant d'utiles expériences ?

De Rome, Debussy avait adressé à l'Institut plusieurs « envois » : d'abord une « ode symphonique » intitulée *Zuléima*, qui fut très mal accueillie par ces messieurs de l'Académie des Beaux-Arts : « M. Debussy semble tourmenté du désir de faire du bizarre, de l'incompréhensible, de l'inexécutable », déclarait l'Académie. L'œuvre ne s'est pas conservée.

Le second envoi fut le *Printemps* (1887). L'Académie, cette fois, malgré certaines réserves concernant notamment l'utilisation des voix à bouche fermée et l'emploi de la tonalité de fa dièse majeur mal commode à l'orchestre (?), se montra moins sévère. On mit cependant en garde l'auteur contre « cet *impressionnisme* vague qui est un des plus dangereux ennemis de la vérité dans les œuvres d'art ». N'est-ce pas la première fois que le terme impressionnisme sert à caractériser la musique de Debussy ? On sait quelle fortune le mot fit dans cette acception.

Le troisième envoi, *la Damoiselle élue*, poème lyrique avec soli et chœurs, donna lieu à des éloges inspirés sans doute par la sympathie des peintres de l'Académie pour une partition d'une couleur toute nouvelle. « La musique de M. Debussy, prononçaient ses juges, n'est dénuée ni de poésie, ni de charme. »

La *Damoiselle élue* devait être exécutée dans une séance organisée par l'Institut et consacrée aux « envois » du pensionnaire de la Villa Médicis à son retour de Rome. Mais Debussy demanda qu'on joignît à la *Damoiselle élue* ce fameux *Printemps* qui avait tant indigné certains musiciens de l'Institut. Cette demande fit pousser des cris d'horreur à Saint-Saëns et quelques autres : elle fut repoussée. Alors Debussy, très fâché, et n'admettant pas les compromis, retira ses deux partitions. L'audition n'eut pas lieu. La *Damoiselle élue* ne fut présentée au public qu'en 1893, par la *Société Nationale*, et le *Printemps* dut attendre jusqu'en 1913 sa première audition.

La destinée d'un quatrième envoi, la *Fantaisie* pour piano et orchestre, est plus étonnante encore. « Ce bel ouvrage, dit Léon Vallas, d'une orchestration séduisante, d'une rare élégance

pianistique, d’une ardente jeunesse, que Debussy semble avoir composé sous l’influence générale de la *Symphonie cévenole* de Vincent d’Indy, devait être joué à l’un des concerts d’orchestre de la *Société Nationale,* le 21 avril 1890. » Au dernier moment, Debussy retira sa partition. L’œuvre ne fut pas exécutée. Je ne suis pas tout à fait d’accord ici avec Léon Vallas. D’abord je ne sens guère dans cet ouvrage l’influence de la *Cévenole.* Si l’on y peut découvrir quelques détails de construction analogues, le ton en est tellement différent ! D’autre part, l’inspiration du compositeur ne me paraît pas des plus heureuses. Je n’y sens pas la séduction, ni l’ardente jeunesse qu’y découvre Vallas. Et je comprends très bien que Debussy ait renoncé à l’exécution d’une partition qui ne lui faisait pas tellement honneur et qu’il se soit toute sa vie opposé à son inscription sur aucun programme de concert. Je regrette qu’après sa mort on se soit montré moins scrupuleux et qu’on n’ait pas respecté sa volonté.

Bien que de *la Damoiselle élue* émane déjà quelque chose du parfum debussyste, je ne suis pas non plus enthousiaste de cette partition. Elle me paraît bien languissante ; ces fadeurs, ces perpétuelles blancheurs, ces évanouissements continus ont bien vite fait de me lasser et même de m’induire parfois à quelque somnolence.

J’aime infiniment mieux, parmi toutes ces productions de jeunesse, malgré ses faiblesses, l’*Enfant prodigue.*

Mais, dans tous les envois de Rome, on peut relever tels procédés techniques qui annoncent les futures nouveautés debussystes, usage des anciens modes, gamme de cinq sons *(fa, sol, la, do, ré),* gamme par tons entiers, équivoque entre le majeur et le mineur.

*

Malgré la modicité de ses ressources, Debussy revint de Rome en wagon-lits. Ce goût du luxe et du confort ne l’abandonnera jamais, et il souffrit longtemps de sa pauvreté re-

lative. Il arrive à Paris au début de 1887, et c'est là qu'il achève, qu'il met au point, ou même qu'il compose ses derniers « envois de Rome ».

Nous avons peu de renseignements sur les premières années passées par Debussy à Paris après son retour de Rome.

Il avait entrepris, avec Mendès, une *Chimène*, dont il avait écrit 2 actes sur 3, disait-il. Mendès vint le trouver : « Enfin, ce dernier acte ?... – Voici les 2 premiers... », et il les déchira. « Ce n'est pas mon affaire », ajouta-t-il.

C'est ainsi du moins que l'histoire fut longtemps contée. Mais le manuscrit de *Chimène* existe, complet en 3 actes. Il est entre les mains d'un célèbre collectionneur, Alfred Cortot... Si Debussy n'a pas voulu faire connaître cet ouvrage, c'est qu'il le jugeait indigne de lui. Nous serions cependant curieux de savoir ce que l'auteur de *Pelléas* a pu composer sur un sujet qui, au premier abord, paraît bien étranger à sa nature. Gustave Samazeuilh a vu le manuscrit et se l'est fait déchiffrer par Cortot. Il nous donne quelques indications sur l'ouvrage dans le *Temps* du 25 décembre 1933.

En 1887, Debussy fit deux voyages, l'un à Vienne, l'autre à Londres. À Vienne il vit Brahms, déjeuna avec lui. Brahms déclara qu'à son avis un musicien doit, avant tout, rester fidèle aux traditions artistiques de son pays et se montra très heureux et très fier que les Français le considérassent comme le plus allemand des compositeurs. Il dit toute son admiration pour *Carmen*, qu'il avait déjà vu représenter une vingtaine de fois, sans se lasser. Le lendemain du déjeuner, Brahms invita Debussy à dîner et l'emmena au théâtre voir l'opéra de Bizet. Les deux musiciens se quittèrent les meilleurs amis du monde. Ce qui n'empêcha pas, quelques années plus tard, Debussy de dire tout ce qu'il pensait de Brahms comme compositeur. Peu de bien, en somme.

À ce propos, sait-on ce que Debussy admirait par-dessus tout dans la musique de son temps ? Le cri sanglotant de don José après qu'il a poignardé Carmen : (c'est la fin de l'acte et de la partition) : « Ô Carmen, ma Carmen adorée ! » Un jour, René Péter le trouva pleurant en jouant la phrase au piano ; et il n'aurait rien tant voulu que de réaliser par son art une émotion aussi poignante, aussi forte, aussi directe, aussi spontanée et nous ajouterons d'un art aussi sain, aussi simple, aussi naturel.

Interrogeant du regard son ami, Debussy disait alors : « Je crois parfois sentir dans ma musique un peu de cette émotion-là, de cette couleur ! »

Et il ajoutait : « Dis donc, tout de même, entre nous, hein ? Ça a beau n'être que de la musique française, il peut encore s'aligner, ton petit ami de Bayreuth avant de nous tortiller au cœur comme ça ! »

Voilà qui fait justice de la légende d'un Debussy pignocheur, coupant les cheveux en quatre, poursuivant uniquement un idéal d'impressionnisme nuageux. Il cherchait à l'occasion le trait fort, le trait qui porte et pénètre profondément, qui vous tord le cœur, celui des grandes passions tragiques. Nous en avons la preuve dans *Pelléas*, pour ne citer que cet exemple : il y en a bien d'autres.

L'influence de Bizet sur Debussy, voilà, certes, à quoi l'on aurait difficilement songé. On a pu, d'autre part, supposer que Debussy aurait subi, plus qu'il n'est admis d'ordinaire, l'influence de César Franck et « qu'il aurait été son élève plus directement et plus sérieusement qu'il n'a voulu plus tard le laisser entendre. » N'oublions pas que dans une de ses conversations avec Guiraud, saisies au vol par Maurice Emmanuel, Debussy a dit : « La symphonie de Franck est ébouriffante. J'aimerais mieux moins de carrure. Mais les chics idées ! Je la préfère au *Quintette*, qui m'a jadis empoigné. Il tient la corde, le père Franck, et il dégote l'Institut... »

La filiation Franck-Debussy est tout à fait vraisemblable ; aussi bien que la filiation, quoi qu'il en semble, Wagner (*Tristan)*-Debussy.

Mais de toutes les influences qui retentissent dans l'œuvre de Debussy, celle sur laquelle on a toujours le plus insisté, et parfois avec malveillance, c'est celle de Moussorgsky et des Russes.

Écoutez l'anecdote suivante :

Jean Aubry, grand ami de Claude Debussy, s'excusait un soir de le quitter précipitamment pour se rendre à l'une des premières représentations de *Boris Godounow*, à l'Opéra, par la troupe de Serge de Diaghilew. Debussy saisit Aubry par le bras, le retint sur le pas de la porte, et, avec une gravité comique : « Ah ! vous allez à *Boris !* Vous savez qu'il y a tout *Pelléas* là-dedans ! »

Ironie mélangée de quelque amertume. Debussy savait ce qu'on disait de sa musique depuis que *Boris* était connu à Paris : « Il n'avait rien inventé. Il devait tout aux Russes. Il s'était fait une originalité d'emprunt. » On citait d'étranges parentés entre certains textes. On citait un dessin d'orchestre dans l'introduction de la 2e scène de *Pelléas* directement inspiré de celui qui accompagne la méditation de Pimène au 1er acte de *Boris*.

Dans cette même introduction de la 2e scène de *Pelléas,* on notait 4 mesures qui rappelaient nettement le motif du délire de *Boris*.

D'autre part, on se plaisait à signaler dans l'andante du *Quatuor à cordes* quelques souvenirs de Borodine, dans les *Nocturnes* des traces d'imitation de la *Thamar* de Balakirew.

Mais, malgré le zèle malintentionné de ses détracteurs, il n'était pas facile de découvrir un grand nombre de ressemblances textuelles.

Aussi s'attachait-on surtout à souligner l'analogie du procédé général de composition des Russes et de la méthode debussyste.

Et l'on soutenait que ce n'était pas Debussy qui avait libéré l'harmonie, étendu son domaine et modifié ses règles, mais les Russes,

– que ce n'était pas Debussy qui avait introduit dans la musique moderne tant de gammes ou de modes oubliés, mais les Russes,

– que cette mélodie si souple, si coulante, si simple et parfois si étroitement attachée aux inflexions naturelles du langage parlé, elle venait en droite ligne de Russie. Dargomijsky en avait donné le premier exemple et Moussorgsky les plus saisissantes réalisations.

Ce mépris de l'architecture solidement établie, ce souci dominant du détail savoureux, cette façon de juxtaposer des impressions instantanées sans le lien de la traditionnelle logique musicale, toutes ces tendances à l'émiettement de la pensée artistique que l'on prêtait à Debussy, c'est encore aux Russes qu'il le devait, disait-on, et surtout à l'auteur de *Boris*.

Avec le temps, et depuis que la mort a enlevé l'homme, l'âpreté de la discussion autour de l'œuvre a pu s'émousser. Il n'en importe pas moins de rétablir Debussy dans ses droits et sa légitime propriété.

D'abord quelques dates et quelques faits.

Debussy est né en 1862. Ce n'est guère qu'en 1889 (il avait donc alors 27 ans) que lui fut véritablement révélée la musique russe.

Je sais bien que dès 1879, à 17 ans, il fit un voyage en Russie. Mais il n'y entendit guère alors que les tziganes, fort peu de Rimsky, de Balakirew ou de Borodine, alors dédaignés dans

leurs pays, et point du tout de Moussorgsky, complètement méconnu par ses contemporains.

Les 17 ans de Debussy pouvaient être étonnés et charmés de tout ce qu'apportait de nouveau à son oreille le merveilleux caprice des tziganes. Mais il n'en découvrit pas encore l'enseignement. Il était trop jeune. Nous le voyons en fait maintenir son culte pour Wagner, dont, en 1889, il entendra à Bayreuth, ému jusqu'aux larmes, le *Parsifal,* le *Tristan, les Maîtres chanteurs.*

C'est justement cette année 1889 qui fut pour Debussy celle d'une lumière inattendue. Jules de Brayer lui joua *Boris* dans la version originale, non retouchée par Rimsky.

Mais, en fin de compte, c'est là le point capital à noter, ayant 1889, Debussy ignorait *Boris* et presque toute la musique russe.

Mais alors, n'est-il pas prodigieusement intéressant de constater, en feuilletant les ouvrages écrits avant cette époque, que le Debussy futur s'y trouve déjà, non seulement en esprit, mais pour quelques-uns de ses procédés techniques les plus caractéristiques ?

Le thème initial du *Printemps* est construit sur cette gamme de cinq sons dont, par la suite, Debussy fera un si fréquent usage.

Un peu plus loin, dans la même œuvre, nous trouvons la gamme par tons entiers qui peut être cataloguée parmi les procédés favoris de l'artiste.

Dans les deux mélodies, *Romance* et *les Cloches*, qui datent de 1887, nous sentons passer par endroits le souffle des meilleures inspirations de Debussy.

Ouvrons la partition de piano de *l'Enfant prodigue* (écrite à 22 ans) à la page 19 et nous découvrirons (avec étonnement

peut-être) à la 6e et à la 7e mesure, une succession d'accords de septième directement enchaînés et dans un de leurs renversements les plus curieusement sonnants, tout comme plus tard en tant de pages de *Pelléas* ou de *St-Sébastien*.

Prenons maintenant la partition de piano de la *Damoiselle élue*. À la page 9, nous lisons le motif initial du fameux *Balcon* des *Cinq Poèmes* de Charles Baudelaire.

On pourrait multiplier les indications de ce genre, et il apparaîtrait de plus en plus que le Debussy de la 25e année était déjà tout près de devenir pleinement lui-même et qu'il n'avait pas besoin de l'influence des Russes pour se faire une originalité.

Il faudrait encore dire combien Debussy put tout aussi bien s'inspirer du chant grégorien, auquel il s'intéressait dès son séjour à Rome, et du génie de la langue française dont il sut si bien interpréter les exigences, conformément au vœu de J.-J. Rousseau. Et voilà deux considérations qui expliquent au moins la tournure particulière de sa mélodie, tout aussi bien et même mieux que l'influence des Russes.

Du reste, même après la révélation de *Boris*, on constaterait aisément que la technique de Debussy est assez différente de celle des Russes. Et il n'y a pas que la technique, il y a l'âme qu'elle sert à exprimer. Or, combien celle de Debussy est française !

Parmi les musiciens qui contribuèrent à former le style de Debussy, il faudrait citer Chopin (qu'il adorait), Grieg, Fauré, Massenet. N'oublions pas Gounod, qui lui donna d'excellents conseils et, quels exemples aussi ! Quand ce ne serait que de parfaite et délicate et délicieuse diction musicale.

N'oublions pas, d'autre part, les révélations de Maurice Emmanuel sur la première jeunesse de Claude Debussy et sur ses inventions musicales « ébouriffantes ».

*

En 1888, Debussy avait publié chez Girod six *Ariettes,* qui devinrent, quinze ans plus tard, chez un autre éditeur, les *Ariettes oubliées.* Bien qu'œuvre de jeunesse on y trouve ces merveilles que sont *Green* et *C'est l'extase.* En 1894, chez Durand, la *Petite suite* pour piano à 4 mains, qui laissa indifférents ses premiers auditeurs et eut ensuite la meilleure fortune, soit sous sa forme originale, soit dans son arrangement pour orchestre, bien qu'elle ne relève guère de l'esprit debussyste et qu'elle s'entache, par endroits, de fadeur et de banalité. Mais voici un ouvrage des plus importants : les *Cinq poèmes de Baudelaire,* composés de 1887 à 1889, publiés en 1890. Debussy est alors sous l'influence manifeste de Wagner, et il a écrit là des pages tourmentées, où accompagnement et chant se déroulent en longs rubans mélodiques, savamment contrepointés. « Expériences de laboratoire, déclare Léon Vallas, d'une chimie hésitante et compliquée. » Comment peut-on parler ainsi ? Si ces pages ne ressemblent guère à ce que Debussy a écrit plus tard, si elles forment dans son œuvre une exception unique, elles n'en sont pas moins, pour la plupart, d'une extraordinaire beauté. Le *Balcon,* le *Jet d'eau, Recueillement,* sont de grands chefs-d'œuvre, d'une largeur et d'une profondeur d'inspiration indéniables. *Recueillement* surtout, où la forme la plus séduisante s'allie à l'émotion la plus troublante. Rappelez-vous seulement la suprême beauté de ce début : « Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille !... » Je ne m'étonne pas que Gabriel Fauré ait tout de suite déclaré les *Cinq Poèmes* œuvre de génie.

Mais l'influence de Wagner va bientôt céder le pas à celle des littérateurs et des peintres français, qui ont, plus que les influences musicales peut-être, orienté l'art de Claude Debussy vers sa destinée naturelle, qui lui ont fait découvrir sa vraie nature, ses besoins essentiels. Édouard Dujardin, le directeur de la *Revue Indépendante,* introduit Debussy dans le cénacle des auteurs édités par la librairie Édouard Bailly : Viélé-Griffin, Pierre Louys, André Gide, Henri de Régnier, Claudel. En cette compa-

gnie, Debussy se montrait très réservé. Il écoutait en silence. Il s'instruisait. De là, il fut amené à fréquenter chez Stéphane Mallarmé, où il retrouvait les mêmes hommes et aussi le peintre Whistler. Mallarmé apprit à Debussy à ne parler qu'un langage dense, chargé de pensée et d'émotion, dût-il rester obscur à certains. Le voilà désormais bien loin du romantisme, et de l'éloquence que, comme Verlaine, il détestera.

Bien loin du réalisme aussi. Et il est tout à fait inopportun de considérer Debussy comme le peintre en musique de la réalité extérieure. Debussy n'a aucune prétention à exprimer les choses mêmes, la nature dans son objectivité, mais seulement le reflet de l'objet dans sa conscience individuelle. Il refuse d'être dupe de l'illusion sans cesse reconstruite par notre esprit d'un monde solide et extérieur à nous, dont nous aurions l'intuition immédiate. Il sait que nous ne touchons ainsi du doigt que nos préjugés sur la réalité, non la réalité même. Ses sensations au moins ne le trompent pas, et seules elles l'intéressent : il nous les livrera. Ses sensations autant que possible, plutôt encore que ses sentiments, élaborations secondaires de la vie consciente, constructions équivoques, dont il vaut mieux douter. Cependant la sensation elle-même a parfois un retentissement subit dans l'être tout entier dont elle ébranle les plus profondes assises : c'est l'émotion, dont la spontanéité ne ment pas non plus et qui sera l'une des sources les plus abondantes de l'inspiration de Debussy. Retrouver la naïveté de notre façon primitive et originale de sentir sans l'encombrement des interprétations du sens commun, voilà quelle tâche infiniment délicate cet artiste subtil se prescrit, et l'on ne peut manquer d'être frappé par l'analogie d'une telle conception du rôle de la musique, non seulement avec les tendances fondamentales de la poésie symboliste, mais encore avec les idées les plus caractéristiques de la philosophie d'Henri Bergson.

Debussy ne décrit pas les choses : il ne nous livre que ses impressions, ce qui est bien différent, et déjà, à ce titre il méritait d'être dit, comme il fut fait, *impressionniste*.

Mais d'autre part, il mérite encore cette appellation, par l'analogie, voulue ou non, de son art avec celui des peintres impressionnistes.

On sait comment Claude Monet, Renoir, Sisley, Pissaro s'intéressaient beaucoup moins à la *ligne*, souvent laide ou vulgaire, des choses, qu'à la *couleur*. La gare St-Lazare, une locomotive, une usine sont pour eux matière à peinture aussi bien qu'un arbre, un cheval, un homme, mais à la condition qu'on y voie surtout un assemblage de taches colorées, une harmonie de couleurs, bien plus qu'une architecture de lignes. D'ailleurs, la ligne ne se perçoit pas dans l'impression. Ils ne peignirent que des impressions. Ils s'enivrèrent de couleur. Pas d'ombre noire : toute ombre a sa couleur. Pas de mélange des couleurs sur la palette, tournant aisément au gris sale. Les tons purs directement juxtaposés sur la toile et fondus par l'œil qui, en les contemplant, les unit.

Justement, Debussy donne la priorité à l'harmonie, c'est-à-dire à la *couleur* sur la mélodie, c'est-à-dire à la ligne. Du moins, il semble qu'il en soit ainsi, et c'est pourquoi, on parlera de son *verticalisme*, par opposition à l'*horizontalisme* des mélodistes et des contrepointistes. Sa musique ne paraîtra pas construite. Il nous donnera l'illusion de ne point dessiner. Illusion en effet, car tous ses ouvrages sont admirablement composés, mais il a soin d'effacer la trace de tout dessin, au rebours des franckistes qui, marquant fortement tous les points d'appui du développement, laisseront transparaître dans l'œuvre achevée les éléments des échafaudages qui les ont soutenus dans l'élaboration de l'œuvre.

Mais, ne l'oublions pas, toutes les définitions dans lesquelles nous voulons enserrer la multiple et puissante personnalité de Debussy sont insuffisantes. Elles éclatent sous la confrontation attentive avec la réalité de l'artiste. En vérité, Debussy est infiniment plus que ce qu'il paraît être au premier abord. Aucune des ressources de l'art musical que lui fournit la tradi-

tion n'est par lui laissée de côté. Il sait, à son heure, et quand il est opportun, les employer pour l'usage nécessaire. Et toujours cette réserve est indispensable à énoncer quand on cherche à exprimer l'essence d'un art d'une si abondante richesse et d'une si étonnante diversité. Il faudra la sous-entendre chaque fois que nous aurons à juger un auteur dont la prodigieuse vitalité échappe dans son fond à toutes les analyses.

En 1892, eut lieu la publication du *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, et la mise à la scène de l'œuvre, au théâtre des Bouffes-Parisiens, date de 1893. Debussy en fut vivement frappé, et le projet se forma tout de suite dans son esprit d'en composer la musique.

Dès 1889, Debussy, répondant à la question posée par Guiraud : « Quel poète pourra vous fournir un poème ? » faisait cette déclaration précise et singulièrement prophétique : « Celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien, qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu ; qui ne m'imposera pas, despotiquement, la « scène à faire » et me laissera libre, ici ou là, d'avoir plus d'art que lui et de parachever son ouvrage. Mais, qu'il n'ait crainte ! Je ne suivrai pas les errements du théâtre lyrique où la musique prédomine insolemment, où la poésie est reléguée et passe au second plan, étouffée par l'habillage musical, trop lourd. Au théâtre de musique, on chante trop. Il faudrait *chanter* quand cela en vaut la peine et réserver les accents pathétiques. Il doit y avoir des différences dans l'énergie de l'expression. Il est nécessaire par endroits de peindre en camaïeu et se contenter d'une grisaille... Rien ne doit ralentir la marche du drame. Tout développement musical que les mots n'appellent pas est une faute. Sans compter qu'un développement musical tant soit peu prolongé est incapable de s'assortir à la mobilité des mots... Je rêve de poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants ; qui me fournissent des scènes mobiles, diverses par les lieux et le carac-

tère ; où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort. »

Toute l'esthétique de *Pelléas*, ou à peu près, est déjà là.

Debussy savait donc d'avance ce que serait son théâtre musical. L'idée était fixée. Il fallait la réaliser. Mais aussi trouver quelqu'un qui s'y intéressât et qui, soutenant par son approbation les efforts de l'auteur dans la composition de l'œuvre, disposât, une fois qu'elle serait achevée, de l'intelligence, de l'autorité et des moyens nécessaires pour la porter à la scène.

Cet homme, ce fut Messager.

André Messager connut Debussy chez l'éditeur Hartmann. Auparavant, il appréciait déjà sa valeur. Il avait été charmé par l'audition de la *Damoiselle Élue* en 1893 à la *Société Nationale.* Dans des concerts qu'il dirigea au Vaudeville, il s'empressa d'en donner une seconde audition, qui obtint les honneurs du *bis*.

Encouragé par cette sympathie, Debussy confia à Messager son projet d'un *Pelléas* en musique. Il l'emmena chez lui rue Cardinet et lui fit entendre, une première fois, le dernier acte du drame et la lettre de Pelléas au second acte. « D'une voix bourdonnante, caverneuse, mais étrangement chaude, il lui fit connaître les différentes pages de la partition, à mesure qu'il les composait dans une succession étrangement capricieuse, allant d'un acte à l'autre, suivant l'humeur et l'inspiration du moment. »

Combien de temps dura la longue production du chef-d'œuvre ?

Les opinions sont partagées.

On a toujours dit que Debussy mit dix années à composer *Pelléas.* En effet, c'est en 1892 que Debussy se décida à mettre en musique l'œuvre de Maeterlinck et nota ses premières inspi-

rations. *Pelléas* ne fut représenté qu'en 1902. De 1892 à 1902, il y a bien dix années.

Mais le 17 août 1895, Debussy confiait au peintre Lerolle : « Mon Dieu, oui, mon cher Lerolle, je me suis vu dans la triste nécessité de finir *Pelléas* pendant que vous êtes si loin de moi ! »

Il est possible que la partition ait été presque achevée en trois ans. Pourtant il serait bien extraordinaire que Debussy, si soucieux de perfection, ne l'ait pas maintes fois retouchée jusqu'en 1902. N'oublions pas du reste que les interludes ne furent écrits qu'au cours des répétitions.

En attendant la représentation de *Pelléas*, Debussy composait d'autres chefs-d'œuvre : le *Quatuor* en sol mineur (1893), le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1892-94), les *Nocturnes* (1897-99).

Le *Quatuor* démontre l'impossibilité pour le compositeur le plus révolutionnaire d'échapper complètement à l'influence de la tradition. Car ce quatuor si libre, si capricieux en apparence, est « cyclique, » à la façon d'une œuvre de Vincent d'Indy et l'andante reste tout parfumé du souvenir de César Franck. Il fut exécuté pour la première fois par le Quatuor Ysaye (Ysaye, Crickboom, Van Hout, Jacob) le vendredi 29 décembre 1893 et se heurta à une vive résistance du public. Amateurs et professionnels se déclaraient également incapables de saisir la signification de cette musique abstruse qui leur semblait n'avoir « ni queue ni tête ». Rares furent ceux qui « comprenaient » et admiraient. Et pourtant ils se trouvaient en présence d'un des plus magnifiques ouvrages de son merveilleux auteur.

Même Ernest Chausson, l'intime ami de Debussy, n'acceptait pas l'œuvre nouvelle qui choquait en lui trop d'habitudes et de préjugés. Et cela chagrinait Debussy.

Il faut citer, en revanche, le jugement tout de suite si clairvoyant de Paul Dukas : « Le quatuor de M. Debussy porte bien l'empreinte de sa manière. Tout y est clair et nettement dessiné, malgré une grande liberté de forme. L'essence mélodique de l'œuvre est concentrée, mais d'une riche saveur. Elle suffit à imprégner le tissu harmonique d'une poésie pénétrante et originale. L'harmonie elle-même, malgré de grandes hardiesses, n'est jamais heurtée ni dure. M. Debussy se complaît particulièrement aux successions d'accords étoffés, aux dissonances sans crudité, *plus harmonieuses en leur complication que les consonances mêmes :* sa mélodie y marche comme sur un tapis somptueux et savamment orné, aux couleurs étranges, d'où seraient bannis les tons criards et discordants. Un thème unique sert de base à tous les morceaux de l'œuvre. Certaines de ses transformations sont particulièrement captivantes en leur grâce inattendue. Telle, par exemple, celle qui se trouve au milieu du scherzo (ce morceau n'est qu'une ingénieuse variation du motif). Rien de plus charmant que le retour expressif du thème rythmique accompagné par le frémissement léger des batteries du second violon et de l'alto et par les pizzicati du violoncelle. S'il fallait affirmer nos préférences entre les quatre parties, nous choisirions le premier morceau et l'andante, d'une poésie vraiment exquise et d'une suprême délicatesse de pensée. »

Et ce que ne dit pas Dukas, c'est la vie, la vie intense, la vie jeune qui emporte tout l'ouvrage de la première à la dernière note dans une fraîcheur d'inspiration dont on imagine difficilement qu'elle puisse se retrouver plus tard dans d'autres œuvres : et pourtant !...

Un an après le *Quatuor*, le 22 décembre 1894, la *Société Nationale* présenta le *Prélude à l'après-midi d'un Faune.*

À la différence du *Quatuor*, le *Prélude* obtint tout de suite un tel succès que le chef d'orchestre, Gustave Doret, dut accorder un *bis* réclamé à grands cris par le public.

Pourquoi ce traitement inégal de deux œuvres également géniales ?

Parce qu'en écoutant le *Quatuor*, les auditeurs, et particulièrement les musiciens, étaient hantés par leurs souvenirs classiques. Ils songeaient aux quatuors de Haydn, de Mozart, de Beethoven. Ils attendaient les mêmes procédés, la même facture, les mêmes harmonies. Ils cherchaient les points de repère accoutumés dans le développement. Ils ne pouvaient admettre tout d'un coup un brusque changement de méthode.

Le *Prélude* s'offrait comme une fantaisie libre, un commentaire à un poème dont la signification pittoresque les frappait surtout et dont ils retrouvaient facilement la traduction dans la musique. Le thème de la flûte du Faune circulant à travers ces pages ardentes leur servait de fil conducteur et la chaude émotion qu'elles exhalaient éveillait leurs sens et troublait leur cœur.

Mallarmé remercia son commentateur musicien par ces vers inscrits, en guise de dédicace, sur un exemplaire de son *Après-midi* :

> Sylvain d'haleine première,
> Si la flûte a réussi,
> Ouïs toute la lumière
> Qu'y soufflera Debussy.

Cette fois, le public s'était montré immédiatement sensible à la beauté de la musique, il n'avait pas prêté attention à la forme si imprévue, si originale d'un développement contraire à toutes les règles « administratives » de la composition, brisé en mille miettes, fait de désarticulation continuelle des motifs. Il n'avait pas pris garde à l'audace des modulations et s'était laissé séduire par la nouveauté des combinaisons orchestrales qui lui avaient si agréablement chatouillé l'oreille. Le *Prélude* était destiné à devenir l'œuvre la plus populaire de Claude Debussy. Elle

faisait tableau. On n'en discutait pas les moyens. Art d'ailleurs au plus haut point magistral.

Après cela, on peut être assez surpris d'apprendre que le 1er février 1896 à la Société Nationale, et de nouveau le 23 janvier 1897, Debussy demanda à tenir la partie de piano dans le *Quatuor inachevé* de Guillaume Lekeu, ouvrage admirable, mais d'un art si différent du sien, d'une construction aux arêtes si accusées, d'une éloquence si pesante par endroits. Mais Debussy aimait beaucoup ce musicien belge, ce qui prouve tout au moins que ses goûts n'avaient rien d'exclusif et qu'il était capable de reconnaître le beau où qu'il se rencontrât.

Le triomphal succès du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* aurait pu rendre Claude Debussy très heureux. Mais, comme beaucoup d'artistes, et dans les circonstances les plus favorables, il avait des accès très pénibles de mélancolie et souffrait de détresses nerveuses auxquelles il résistait mal. Il écrivait à son ami, Pierre Louys : « Je t'assure que j'ai besoin de ton affection, tellement je me sens seul et désemparé. *Rien n'est changé dans le ciel noir qui fait le fond de ma vie.* » Tel fut aussi le cas de Wagner et peut-être celui de Gounod. Il songeait alors aux pires solutions.

De ce Pierre Louys, auquel il confiait ses tristesses, ses angoisses, Debussy mettait en musique, au printemps de 1897, les *Chansons de Bilitis*. La première interprète en fut Blanche Marot, qui, malgré sa jolie voix et son grand talent, subtil et pénétrant, malgré tout le charme d'une diction incisive et caressante à la fois, ne parvint pas à les imposer du premier coup à un public rebelle. Un peu plus tard, en 1903, je les entendis chanter par une autre artiste, bien imprévue en la circonstance, Lucienne Bréval, lors d'un concert de la *Schola Cantorum*, dans cette sorte de chapelle désaffectée, cadre également imprévu pour ces proses impudentes. La grande tragédienne – on en doutait par avance – en mit admirablement en valeur la sensualité passionnée et la couleur discrète, mais si délicieusement

nuancée. Ces menues pièces paraissaient devoir fournir un aliment bien mince à cette large voix et à cet art robuste. Il n'en fut rien. Lucienne Bréval se garda d'appuyer les intentions. Elle les laissa deviner ou les suggéra par d'imperceptibles inflexions. Le 28 décembre 1909, Lucienne Bréval chanta les mêmes mélodies aux Concerts Colonne. Je n'assistai point à cette seconde audition ; mais je gage que l'effet attendu se perdit un peu dans cette vaste salle ou que la cantatrice dut le forcer et le rendre inopportunément quelque peu théâtral.

Les chefs-d'œuvre se succédaient.

Maintenant *Nocturnes.* Succès vif et immédiat. Critiques très favorables de Bruneau, de Paul Dukas, de Gaston Carraud. Le compositeur a précisé lui-même le sens du titre et l'intention des trois pièces qui composent l'œuvre. « Le titre *Nocturnes* veut prendre ici un sens plus général et plus décoratif (que dans son acception ordinaire). Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle de nocturne, mais de tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales. *Nuages* : c'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement teintée de blanc. » Notons que les impressions musicales de Debussy sont toujours associées à des visions de couleurs, et rappelons-nous la séduisante succession de quartes et tierces nues pour suggérer la marche lente des nuages dans leur mollesse cotonneuse. « *Fêtes* : c'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusque, c'est aussi l'épisode d'un cortège (vision éblouissante et chimérique) passant à travers la fête, se confondant en elle ; mais le fond reste, s'obstine et c'est toujours la fête et son mélange de musique, de poussière lumineuse participant à un rythme total. *Sirènes :* c'est la mer et son rythme innombrable, puis, parmi les vagues argentées de lune, s'entend, rit et passe le chant mystérieux des Sirènes. »

Les *Nocturnes* datent de 1897-99. (Une lettre de 1894 à Ysaye annonçait le projet primitif de 3 *Nocturnes* pour violon

principal et orchestre.) Les 2 premiers furent exécutés le 9 décembre 1900 chez Lamoureux, et le groupe des 3 pièces le 27 octobre 1901 sous la même direction.

Debussy confia un jour à un ami que la 2e pièce, *Fêtes*, avait été écrite « en mémoire des anciennes réjouissances populaires du Bois de Boulogne illuminé et envahi par la foule ; le *trio* des trompettes bouchées correspond au souvenir de la Garde républicaine jouant la retraite ». Voyez comme un poète-musicien embellit les choses et ne trouve dans la réalité qu'occasion de rêver. Nous nous trouvons transportés bien loin du Bois de Boulogne, et nous entendons une tout autre fanfare que celle de la Garde républicaine. Au lieu de ces vulgarités, c'est le goût élégant, fin, spirituel et tendre des fêtes galantes du XVIIIe siècle. On songe à quelque *Embarquement pour Cythère*, Verlaine, Fragonard ; ces noms viennent tout de suite à la mémoire, surtout quand passe, comme dit Jean d'Udine, « la chimérique vision d'un cortège aux robes surannées ». Quelle souplesse et quelle fantaisie ! Quelle clarté aussi, malgré la complication d'une orchestration si riche dans sa discrétion voulue ! Clarté et précision, dirons-nous. Et la précision du détail ne nuit nullement au mystère et à la poésie de l'œuvre. « Mystérieux et précis », tel est le double aspect de l'art debussyste, remarquait déjà Gaston Carraud dès la première audition de cette surprenante partition. La seconde partie de *Fêtes*, celle qui fait *milieu*, est particulièrement remarquable. Il faut changer de mouvement à cet endroit, « retenir » un peu, varier la nuance en même temps. Il faut aborder un étrange mystère et annoncer quelque chose de féerique, de surnaturel, dans un sentiment presque un peu angoissant. D'abord les deux trompettes bouchées sonnent d'un timbre voilé dans un éloignement extraordinaire. Ensuite, la fanfare se rapproche, grandit, s'impose dans toute sa force. Puis réapparaît le thème du début, qui ne la masque pas, mais tourbillonne joyeusement par-dessus, tandis que les trompettes conservent le premier plan. Enfin la conclusion de la pièce, par un merveilleux émiettement

des thèmes qui s'évanouissent dans la nuit et le silence, rend un effet exquis de charme un peu mélancolique.

La troisième pièce des *Nocturnes* : *Sirènes*, présente, à cause de l'emploi d'un chœur de voix de femmes, des difficultés d'exécution. On la joue rarement. Et c'est bien dommage. Elle nous donne l'image de la mer, telle qu'elle s'offre presque toujours à l'imagination du compositeur : non point la mer agitée, la mer furieuse, la mer en tempête telle que la décrivent la plupart des musiciens, mais la mer douce, chantante, enroulant dans un murmure continu le bruit de ses vagues modérées, la mer joyeuse et séductrice.

*

Cependant les amis de Debussy essayaient de faire accepter *Pelléas* par quelque directeur de théâtre. En 1896, Ysaye proposa l'œuvre à la Monnaie de Bruxelles. Tentative sans succès.

En 1898, grâce au zèle ardent de Messager, la partition était reçue, en principe, à l'Opéra-Comique, mais sans qu'aucune date fût fixée pour sa représentation.

La représentation de *Pelléas* sur un théâtre comme celui de l'Opéra-Comique, devant le public si mêlé qui fréquente ce « lieu banal », Debussy n'y avait pas d'abord songé. Il pensait seulement à quelque audition exceptionnelle et unique chez un riche amateur, comme le comte Robert de Montesquiou, et devant une assistance d'élite. En ce cas il aurait confié le rôle de Pelléas à son ami René Peter.

L'Opéra-Comique fit de même tout d'abord le projet de quelques matinées hors série, « destinées au public spécial des concerts symphoniques. »

Puis, grâce à Messager, Albert Carré admettait des vues plus larges et risquait hardiment de soumettre l'œuvre à l'appréciation du grand public.

Mais que la mise au point de l'œuvre fut longue et coupée d'incidents et de difficultés de toutes sortes !

D'abord il y eut la retentissante rupture de Maeterlinck avec Debussy, Maeterlinck furieux que le rôle de Mélisande n'ait pas été confié à sa femme, Georgette Leblanc, mais à une méchante petite actrice anglaise, presque inconnue, Mary Garden.

Il y eut, d'autre part, la résistance des musiciens d'orchestre, exaspérés par la multitude des fautes dans les parties d'orchestre copiées malencontreusement et maladroitement par un camarade de l'auteur. Ces fautes augmentaient singulièrement la difficulté de lecture et de mise au point d'une partition déjà surchargée de pièges imprévus.

Et puis, voici qu'on s'aperçoit que la division du drame en courts tableaux séparés par d'assez longs entractes nécessaires à la plantation des décors successifs émietterait à tel point les impressions des spectateurs qu'elles se perdraient dans toutes sortes de distractions et en fin de compte dans l'ennui. Voici donc Debussy obligé de composer à la hâte des interludes qui relieraient, toile baissée, ces courts tableaux entre eux.

Ces interludes sont fort beaux, et personne, je crois, n'a jamais songé à en discuter l'opportunité. Combien cependant ils nuisent à l'harmonie du plan tel que l'avait d'abord conçu l'auteur ! Rappelons que Debussy, repoussant l'idée de longs développements, à la Wagner, tenait à une musique concise, brève, craignait d'insister sur de trop fréquents rappels de thèmes. Or, voilà que la symphonie envahit l'œuvre. Voilà que les actes s'allongent démesurément et que la musique, au lieu d'être fréquemment coupée, s'y fait continue. Ce n'est plus du tout la division en courtes scènes séparées par des silences à laquelle s'était d'abord arrêté Debussy. Il serait tout au moins curieux d'assister à une représentation de *Pelléas* dans sa forme primitive, à la condition, bien entendu, que les changements de décors fussent très rapides et les intervalles entre les tableaux réduits presque à rien.

C'est ce qu'avait rêvé Toscanini lorsqu'il devait donner à Paris, en 1937, dans le cadre de l'Exposition, une dizaine de représentations de *Pelléas*.

J'avais été envoyé en mission à Salzbourg dès 1936 pour faire appel à son concours de la part des dirigeants de l'Exposition. J'écrivais alors à un ami : « Eh bien, oui, Toscanini a trouvé plus simple de venir me voir au lieu de me déranger. Il habite à 4 kilomètres de la ville... Tu penses si tout l'hôtel était en émoi. Je l'ai emmené dans un petit salon où nous avons causé tranquillement. Il fut extrêmement simple et net. Tout de suite, très cordial, mais sans aucune exagération, – direct. « Mon cher Landormy, que voulez-vous de moi ? » Je lui ai expliqué de quoi il s'agissait. « Vous me parlez comme à un jeune homme », m'a-t-il répondu. – « Mais vous avez vingt ans », ai-je répliqué. Cela l'intéresserait considérablement de monter *Pelléas*. Il ne demande pas beaucoup de temps. Mais il voudrait monter l'œuvre comme une œuvre nouvelle. Je lui ai parlé de l'Opéra, plutôt que de l'Opéra-Comique. Il est aussi de cet avis. Évidemment, ce serait le « clou » de l'Exposition... Enfin je l'ai quitté sur un accord de principe. » L'année suivante, j'allai le voir dans sa demeure de Milan, accompagné de Maurice Lehmann (qui s'associait à notre dessein), dans l'intention d'en préciser la mise au point. Nous trouvâmes le maestro absorbé depuis un mois dans une étude de plus en plus approfondie de la partition, qu'il connaissait cependant par cœur. Un peu plus tard, Arturo Toscanini vint à Paris et je l'accompagnai à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, où il voulait réentendre quelques-uns des interprètes auxquels il pensait confier des rôles dans *Pelléas*. Son choix était déjà fait. Les artistes pressentis pourraient en témoigner. Hélas ! quand la nouvelle de notre initiative se répandit dans Paris, elle suscita tant d'intrigues et de traverses que nous dûmes en fin de compte l'abandonner. On était trop content, dans certains milieux, de faire échouer le bel effort auquel se préparait l'illustre chef d'orchestre et de lui barrer le chemin de la France en une aussi importante occasion où cependant il lui aurait fait grand honneur en lui apportant la col-

laboration de son immense talent. Mais on voit d'ici le jeu des rivalités et des jalousies.

*

On sait le scandale de la répétition générale (matinée du 27 avril 1902) et de la première représentation (soirée du 30 avril) de *Pelléas*. Cris, rires, quolibets ne cessèrent point au cours de ces deux spectacles. Dans les couloirs, aux entr'actes, c'était presque une émeute. Henri de Régnier, Octave Mirbeau, Pierre Louys, Paul Valéry, J.-P. Toulet, Curnonsky et quelques amateurs bataillaient pour Debussy. La foule des « ayants droit » convoqués d'ordinaire à cette sorte de solennité, faisait preuve de sa sottise coutumière. *Pelléas* semblait « enterré ». Mais la critique intervint, et aussi le ban et l'arrière-ban des jeunes étudiants, des jeunes peintres, des littérateurs férus de musique, de quelques élèves du Conservatoire. Ce ne furent pas les musiciens professionnels, les compositeurs, qui relevèrent *Pelléas*. Ils ne voyaient dans la partition si neuve qu'un danger pour leur propre production. Si Léon Kerst, dans le *Petit Journal*, Camille Bellaigue, dans la *Revue des Deux-Mondes*, se montraient parfaitement incompréhensifs et incompétents, par contre, Henry Bauer, Émile Vuillermoz, Pierre Lalo, Gaston Carraud, Paul Dukas, Louis Laloy, Vincent d'Indy (on ne s'y attendait guère, et voilà bien une preuve de son impartialité et, à l'occasion, de sa largeur de vues) témoignaient du plus vif enthousiasme. Il faut citer ici des chiffres. La première représentation n'avait donné que 1.131 francs de recette. La seconde atteignit près de 4.000 francs, la 3e et la 4e respectivement 5.981 et 7.364 francs. À la septième, *on refusa du monde*. À la 11e on fit 7.400 francs. Ainsi le vrai public, celui qui paye, prenait de plus en plus d'intérêt à l'œuvre révolutionnaire.

J'assistai à l'une des premières représentations, je serais bien en peine de dire son numéro d'ordre, au milieu d'un public relativement peu agité. Mon impression personnelle fut d'un ravissement continu. Nul étonnement. Je buvais cette musique

comme un breuvage délicieux, en même temps que j'étais profondément ému par le drame. Aucune des nouveautés debussystes ne me choquait. Il me semblait que j'avais toujours entendu parler en musique ce langage si troublant.

La merveilleuse interprétation (Jean Périer, Mary Garden, Dufranne, Vieuille, Blondin, Gerville-Réache et surtout la direction de Messager) contribuait à me rendre facile la perception d'une beauté tellement imprévue.

La fable de Maeterlinck est des plus simples : et c'est là un de ses premiers mérites. Un vieux roi, Arkel, en un pays et des temps lointains, vit entouré des siens : son fils, malade, caché dans un coin du palais et qui ne paraîtra pas ; ses deux petits-fils Golaud et Pelléas, leur mère Geneviève, une inconnue Mélisande qui épouse Golaud et qui aime Pelléas. Golaud est déjà vieux, Mélisande toute jeune, et le vieux mari « parce que c'est l'usage » tue l'amoureux de sa femme. Elle meurt aussi, et elle pardonne. Mais « que faut-il pardonner » ? Golaud ne saura pas, si, en tuant, il fut juste.

De l'œuvre de Maeterlinck, Debussy n'a presque rien retranché, et il a directement mis en musique cette prose peu cadencée, aux répétitions de mots incessants, aux dialogues constamment interrompus, et il y a réussi merveilleusement.

On peut dire que le drame de Maeterlinck avait besoin de cette traduction musicale pour dégager toute sa beauté. La musique de Debussy renforce d'une émotion pressante chaque phrase, chaque mot, évoque tous les sous-entendus et tout le symbolisme que les mots seuls ne disent pas.

Mais il ne faudrait pas exagérer tout de même la distance entre l'œuvre de Maeterlinck et son commentaire debussyste. Quelques esprits grincheux prétendent qu'en écoutant aujourd'hui *Pelléas*, ils ont l'impression que l'ouvrage a vieilli, – non pas toutefois la musique, mais du moins le texte littéraire. Ils regrettent la prose de Maeterlinck, vraiment trop passée de

mode. Je les trouve bien difficiles. Je ne nie pas que le symbolisme ne soit une esthétique périmée. Mais, si l'on songe aux « poèmes » dont « s'inspirent » d'ordinaire nos compositeurs, comment n'estimerait-on pas à sa valeur le texte de Maeterlinck ? Symboliste ou non, Maeterlinck est un poète ; nous n'en avons point tant pour « inspirer » nos musiciens. Il abuse de certains procédés. Il a des tics, notamment ses personnages répondent rarement aux questions qu'on leur pose « Quel âge avez-vous ? » demande Golaud à Mélisande quand il la rencontre pour la première fois. « Je commence à avoir un peu froid », répond Mélisande. Mais nous avons un poète, qui a certains mots admirables : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes. » Ce mot sublime, qui faisait dire au trombone Potier, parlant à Messager : « Il n'y a pas beaucoup à faire pour les cuivres dans cette partition, mais quand le vieil Arkel prononce cette parole : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes », je ne sais pas ce que vous éprouvez à votre pupitre, mais au nôtre c'est rudement beau. »

Et Debussy a su si bien répandre dans toute sa partition cette grande bonté qui corrige la cruauté du destin qu'il nous conte !

Il nous le conte avec son orchestre inimitable de légèreté, de fluidité, au besoin de force, de violence, avec son chant si bien à lui, fait d'une imitation souvent littérale du langage parlé, à petits intervalles, comme le souhaitait J.-J. Rousseau pour l'opéra français, tantôt d'une imitation très libre de ce même langage, non point tel qu'il se parle d'ordinaire entre nous, mais tel qu'il l'écoute en lui-même, façon de parler assez étrange, mais si prenante, d'ailleurs difficile à rendre par la voix des acteurs, qui ont une tendance à lui donner une allure trop raide, en observant de manière trop stricte la valeur des notes et qu'il faut assouplir. Le tout, orchestre et voix, compose un style tellement personnel que jamais aucun musicien ne sut en reproduire l'accent si pénétrant. Voyez comme avec ces quatre mots : « Oh ! pourquoi partez-vous ? » et une harmonie choisie, De-

bussy nous bouleverse. Voyez la scène de l'aveu et l'intensité de cet incisif « Je t'aime » dit par Pelléas. Pas de long développement. Pas de débordement de sonorités orchestrales. Aucune rhétorique. Mais nous avons le cœur serré. Art bien français et qui dans sa manière courte, va aussi loin que les flots abondants de la plus sublime éloquence.

Par les soins de « La Voix de son Maître » un enregistrement intégral de *Pelléas et Mélisande* vient d'être réalisé dans des conditions de perfection technique et expressive tout à fait exceptionnelles. Une vingtaine de disques y suffit et rien n'y manque, même pas la scène des moutons, qui avait fait rire, on ne sait trop pourquoi, aux premières représentations et qu'on supprime d'ordinaire. Il est curieux de constater que les auditeurs d'alors se montraient singulièrement peu accessibles à la signification d'un symbolisme pourtant bien transparent. Mais, après tout, on constatera aussi que la coupure n'est pas à regretter : la scène faisait longueur et n'était certes pas la meilleure du drame, dont elle ralentissait l'action.

Dans cet enregistrement qu'on nous offre, retrouvons-nous l'équivalent de la magnifique interprétation de 1902 ? Tous les spectateurs de ce temps lointain sont évidemment disposés à prétendre que jamais on ne réunira pareille troupe et que ce qu'ils ont entendu, on ne l'entendra plus jamais. Je n'ai pas cette illusion. Et je me rappelle assez nettement ce que j'ai éprouvé jadis pour affirmer que le *Pelléas* qu'on nous présente aujourd'hui vaut, à sa manière, celui de 1902. C'est une autre manière, un autre style, plus surveillé et plus parfait, mais tout aussi sensible. Les voix sont aussi belles, plus belles peut-être. Nous avons surtout un Pelléas hors de pair, à la fois excellent chanteur et d'une jeunesse, d'une fraîcheur de sentiment extraordinaires. Enfin mes souvenirs merveilleux ne m'empêchent pas d'être absolument satisfait. L'œuvre se trouve ainsi fixée sous une forme digne d'elle et qui lui permet de vivre à travers les âges dans son vrai caractère, grâce à la mise au point d'hommes qui ne sont pas trop éloignés de la naissance du chef-

d'œuvre. Remercions Jean Bérard, Louis Beydts, Roger Désormière, qui depuis des mois et des mois travaillaient avec Jacques Jansen, exquis Pelléas, Irène Joachim, délicate Mélisande, Etcheverry, Golaud passionné, Cabanel, imposant Arkel, Lëila ben Sedira, adorable Yniold, Germaine Cernay, affectueuse Geneviève, et un orchestre de nos meilleurs solistes. Le résultat dépasse toutes les espérances. Grâce au concours de tous ces talents et de toutes ces bonnes volontés, l'œuvre reste ce qu'elle était. Elle a perdu peut-être quelque peu de sa charmante fleur de nouveauté, mais elle a pris, en revanche, une allure plus classique.

*

Après *Pelléas*, la renommée de Debussy commençait à s'établir assez généralement. On ne pouvait plus l'ignorer. Le 11 janvier 1902, une suite en trois parties, jouée par Ricardo Viñes[22], à la *Société Nationale, Pour le piano,* remporta un vif succès. On bissa le final. On ne remarqua pas tout de suite la grande beauté de la sarabande médiane, on ne remarquait point surtout comme elle « chantait » grave et triste. Puis vinrent les *Estampes,* également pour le piano (juillet 1903) avec leur étonnante *Soirée dans Grenade*, où les bruits de la nuit, les fragments d'une sérénade, les parfums et les couleurs dans l'ombre sont évoqués dans un mélange tellement savant et tellement spontané – avec les amusants *Jardins sous la pluie*, vite devenus populaires. Manuel de Falla écrira en 1920 dans la *Revue musicale* (décembre) : « La force d'évocation concentrée dans les quelques pages de *Soirée dans Grenade* tient du prodigue quand on pense que cette musique fut écrite par un étranger guidé presque par la seule vision de son génie... C'est bien

---

[22] L'admirable ami, l'artiste infiniment subtil et pénétrant, créateur de presque toutes les pièces de piano de Claude Debussy, que nous venons d'avoir la douleur de perdre.

l'Andalousie qu'on nous présente : la vérité sans l'authenticité, pourrions-nous, dire, étant donné qu'il n'y a pas une mesure qui soit directement empruntée au folklore espagnol, et que, nonobstant, tout le morceau, jusqu'en ses moindres détails, fait sentir l'Espagne. » Je ne discuterai pas la question, sans aucun intérêt, de la priorité de Maurice Ravel ou de Debussy dans l'invention d'une certaine combinaison harmonique qui fait l'un des charmes de cette pièce. Qu'importe ? Debussy fait sien tout ce qu'il touche. Il reste permis de croire d'ailleurs qu'il y a de ces « rencontres » purement fortuites.

Le 24 avril 1903, à la *Schola Cantorum*, concert uniquement consacré à Debussy avec le concours de Viñes, de Lucienne Bréval, du Quatuor Parent et de Debussy lui-même. Nous y avons, déjà fait allusion. C'est ce jour-là que Debussy, qui accompagnait par cœur, se trompa et dut, avec un coin de sourire au coin des lèvres recommencer la page ainsi gâchée. Cette soirée manifesta de façon évidente l'amitié de Claude Debussy et de Vincent d'Indy et l'admiration de celui-ci pour celui-là.

Le 18 février 1905, Debussy donnait de nouveau, sous les doigts merveilleux de Ricardo Viñes, à la *Société Nationale, Masques* et *l'Isle joyeuse*, cette perle, avec sa conclusion triomphale dont je me rappelle si nettement ce que faisait plus tard Blanche Selva – quelque chose d'une joie fière et superbe et d'une grandeur inouïe. Succès tel que, devant cette musique si vivante, si fortement rythmée, le critique prudent du *Guide Musical*, le réactionnaire Julien Torchet, écrivait : J'ai peur d'aimer la musique de M. Debussy et celle de ses imitateurs... ».

Maintenant des mélodies : *Trois chansons de France* (1904) : *Le temps a laissé son manteau, Pour ce que Plaisance est morte* (deux délicieux rondels de Charles d'Orléans) et l'admirable et troublante *Grotte* sur des vers de Tristan l'Hermite, laquelle devait reparaître plus tard dans *le Promenoir des amants.* Puis trois *Fêtes galantes :* les *Ingénus*, le

Faune si pittoresque, et l'inoubliable *Colloque sentimental*. Faut-il rappeler qu'après Claire Croiza, qui la disait avec un art si mystérieusement poétique et si profondément émouvant, personne n'ose plus chanter cette dernière pièce.

Une nouvelle manière d'écrire pour le piano se marque par le 2e recueil des *Images* contenant : *Clochers à travers les feuilles* et *La lune descend sur le temple qui fut*, *Poissons d'or* (triomphe de Ricardo Viñes), manière plus fluide, plus fuyante, et plus irisée.

Mais voici un important ouvrage symphonique, *la Mer*, suite de trois « esquisses », dont la première audition fut donnée aux Concerts Colonne le 19 janvier 1908, sous la direction de l'auteur – malheureusement. Il n'était pas bon chef. L'œuvre déconcerta. Pierre Lalo écrivit dans le *Temps :* « De tout autre que M. Debussy, les trois morceaux de *la Mer* m'auraient charmé ; c'est en le comparant à lui-même que je me trouve désenchanté... Pourquoi cette désillusion ?... » Mais pourquoi comparer Debussy à lui-même ? Pourquoi vouloir à tout prix qu'un auteur n'ait qu'une manière. « Je n'entends pas, je ne vois pas, je ne sens pas la mer, » ajoutait Pierre Lalo. On ne trouvait pas l'œuvre assez spontanée, ni assez directe, trop complexe, trop composée. Et puis, on pense toujours à la mer en furie, à la mer déchaînée, à la mer en tempête, nous l'avons déjà dit. Debussy pense surtout dans les deux premières parties de sa composition, à la mer qui rit, à la mer joyeuse, à la mer caressante. Gaston Carraud a mieux compris ces esquisses symphoniques, qui sont mieux, selon lui, que des esquisses, mais des morceaux d'une structure logique et forte. Mais il reproche à Debussy de n'avoir vu dans la mer que « ses jeux », d'en avoir décrit « la fête dansante » et les « captivants enchantements ». N'est-ce pas son droit ?

Ne fut-on pas choqué aussi de retrouver dans la 3e partie un souvenir si frappant du franckisme ? Le thème en rappelle, en effet, avec ses alternatives-de seconde mineure et de seconde

majeure, un motif du fameux *Quintette* de l'auteur des *Béatitudes*.

Le mot juste semble avoir été dit par Jean Marnold, dans *le Mercure de France :* « Il y a dans *la Mer* autant de puissance que de grâce. Le grandiose et l'exquis s'y mêlent. »

Et puis l'œuvre est d'une exécution très périlleuse, d'une mise au point très malaisée. Il fallait attendre, pour qu'elle prît sa véritable place dans l'estime des connaisseurs au premier rang des chefs-d'œuvre debussystes, qu'elle nous fût présentée sous la direction d'un maître incomparable, Arturo Toscanini, qui sut en débrouiller la complexité de forme, en faire briller la clarté, en mettre en évidence aussi bien les amusants divertissements que les tragiques appels au secours dans le danger qui rendait par endroit le final véritablement angoissant.

Mais les debussystes n'en étaient pas encore là. Ils réclamaient toujours le premier Debussy et ne voulaient pas d'un autre. « Les debussystes me tuent ! » déclarait Debussy.

À ce moment où nous en sommes de la vie du compositeur et de sa production, le « cas Debussy » devint l'occasion d'une véritable bataille, qui passionna l'opinion française. Nous n'en conterons pas tout le détail.

On ne connaissait pas encore, ou on ne connaissait guère le Debussy humoriste. Il se manifesta en 1908, avec le ravissant *Children's Corner,* pour piano. En 1910, une transcription pour orchestre d'André Caplet le rendait célèbre dans le monde entier.

De 1910 et de 1913, date un vaste triptyque pour orchestre qui, sous les titre *d'Images,* comprend *Gigues, Iberia, Rondes de printemps* et met en forme symphonique les chansons populaires de trois pays, l'Angleterre, l'Espagne, la France. Des 3 parties de l'œuvre, la 2e, *Iberia,* est certainement la mieux traitée. Mais avouons-le, ce n'est pas là que nous retrouvons le

grand Debussy, le Debussy inspiré et libre. Exceptons quelques pages heureuses, comme *les Parfums de la nuit* d'*Iberia*. Nous ne sentons pas l'émotion directe de Debussy en présence des choses et de l'homme nous étreindre à notre tour. C'est un devoir qu'accomplit ici Debussy. – Non pas, certes, un devoir d'écolier – un devoir de maître, mais enfin un devoir ! J'ai fait tout ce que j'ai pu pour me débarrasser de ce que je considérais comme un préjugé défavorable à l'œuvre, mais enfin comme un préjugé. Je crois devoir reconnaître que je n'y ai pas réussi. Et je reviens ici sur d'anciennes appréciations trop favorables auxquelles je renonce.

*

Un petit fait très significatif, fait relatif aux sentiments de d'Indy à l'égard de Debussy et de sa musique : maintes fois d'Indy inscrivit le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* et les *Nocturnes* au programme de ses concerts. Il lui arriva même un jour en Italie « d'imposer immédiatement et avec succès une 2e audition des *Nocturnes* à un public qui venait de siffler la 1re ».

*

Debussy adorait Chopin, et il admirait particulièrement les 24 *Préludes*. Il voulut en composer de semblables à son tour. De semblables c'est beaucoup dire. Pièces courtes, ramassées, concentrées, voilà toute la ressemblance. Il y a loin du romantisme de Chopin à l'impressionnisme de Debussy. L'écriture ici sera plus serrée, l'inspiration souvent plus enveloppée. Point de ces vastes arpèges, ni de ces phrases éloquentes chargées d'une émotion qui se propage au dehors, dont on sent qu'elles pourraient se prolonger bien davantage mais qu'elles sont volontairement interrompues. Des notations concises, discrètes, d'une émotion tout intérieure, parfois colorées, brillantes, lumineuses, d'une lumière qui éblouit, ou dansantes, sautillantes, fantasques.

Il y en a 2 cahiers, chacun de 12 *Préludes*. Ainsi le voulut l'éditeur. Debussy n'aimait point qu'on en donnât l'audition intégrale. « Ils ne sont pas tous bons, » disait-il. Le 2e cahier en général est inférieur au premier. Mais il fallait satisfaire aux nécessités de la vente, et Debussy se laissa entraîner. Il n'y a point de faiblesse dans le 1er cahier, ou presque. La gravité majestueuse des *Danseuses de Delphes* ouvre la série. Puis viennent les *Voiles*, qui flottent avec tant de légèreté et de grâce, le *Vent dans la plaine*, vent sans violence et sans tourbillons, vent avec quelques à-coups, mais qui caresse encore, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, précieux et subtil, *les Collines d'Anacapri*, « joyeux et léger », selon l'indication de Debussy lui-même, d'une joie qui se déploie vivement dans la lumière, *Des pas sur la neige...* Arrêtons-nous un peu à cette pièce, presque toujours négligée. On ne la comprend pas. La beauté en échappe. Pour moi, elle est une des plus remarquables du recueil. « Sur le fond d'un paysage triste et glacé », se déroule « un chant expressif et douloureux » : j'y vois, sinon tout un drame, au moins une pénible réflexion. Dans la campagne voici un homme qui sort de sa cabane : la terre est couverte de neige, d'une neige qui, il y a un instant encore, était toute lisse et unie : on y voit maintenant des traces de pas. Quelqu'un est passé. Qui ? Qui donc ? D'où venait-il ? où allait-il ? Mais voilà la neige qui se met à tomber de nouveau. Dans quelques moments, toutes ces traces seront recouvertes et effacées. Ainsi va notre destinée : nous venons de l'inconnu, nous allons vers l'inconnu, nous restons inconnus à nous-mêmes. Et cette pensée n'est pas sans angoisse.

Ce qu'a vu le vent d'Ouest est plein de violence, mais d'une violence mesurée, harmonieuse, et l'on n'a jamais mieux rendu la force de la tempête et le désarroi qu'elle provoque dans l'âme tourmentée. *La Fille aux cheveux de lin* n'est que jolie, mais combien jolie et gracieuse ! *La Sérénade interrompue* est une des plus réussies de ces admirables pièces, et le chant que soutient l'accompagnement de la guitare moqueuse est, par endroits, le plus désespéré qu'on puisse entendre. Ici encore, il y a

de l'angoisse, de cette angoisse dont Debussy a si bien eu l'expérience cruelle ! Je ne dirai point que *la Cathédrale engloutie* n'a pas sa beauté ; mais c'est du moins celle de ces 12 pièces qui me plaît le moins. J'y trouve un effet de grandeur un peu facile, et je ne m'étonne point qu'elle ait eu tout de suite prise sur la foule. Elle est populaire. C'est un éloge, et, pour cette fois du moins, en même temps une critique. Le caprice de *la Danse de Puck* est ravissant de poétique souplesse et d'esprit. L'humour enfin de Debussy se traduit de la façon la plus caustique et la plus comique dans *Minstrels*. Comique sans bassesse, du goût le plus relevé au contraire. Et c'est une parfaite conclusion du 1er cahier. Dans le 2e, notons au moins : *les Fées sont d'exquises danseuses, la Terrasse des audiences au clair de lune* et *Feux d'artifice*, pour leurs mérites éminents et divers. Notons aussi cette différence entre les *Préludes* de Chopin et ceux de Debussy, que nous n'avons pas dite encore et qui ressort de l'énumération des titres cités, à savoir que le plus souvent Chopin exprime des sentiments et que Debussy évoque des spectacles ou les sensations qu'ils produisent en lui.

Une fois j'entendis Debussy jouer lui-même quelques-uns de ses *Préludes : Danseuses de Delphes, Voiles, la Cathédrale engloutie, la Danse de Puck*. C'était à une séance de la *Société Musicale Indépendante*, le 25 mai 1910. Il avait fait venir pour la circonstance un piano Érard, déjà d'un modèle un peu ancien, mais qui lui convenait particulièrement, un demi-queue effilé, à la sonorité fine, sans grand éclat, mais souverainement « distinguée ». On ne peut imaginer le parti qu'il tira des ressources relativement faibles de cet instrument. On ne peut imaginer la douceur de son jeu caressant, la subtilité de son toucher chantant, qui disait tant de choses, pour ainsi parler à demi-voix, et comme ses moindres intentions pénétraient, et ce qu'elles avaient parfois même d'incisif dans la réalisation.

À la fin du concert, le public, debout, rappelait indéfiniment Debussy, ne se lassait pas de le faire revenir sur la scène, attendant toujours quelque nouvelle pièce de piano. Une der-

nière fois, Debussy reparut, vêtu de son manteau de soirée, coiffé de son claque, sa canne (un jonc à pomme d'or) à la main. C'était déclarer manifestement : « Merci, vous êtes bien gentils de m'applaudir ainsi ! Mais n'attendez plus rien de moi, je m'en vais. » – On comprit et l'on se dispersa sur d'ultimes bravos !

De nouveau d'exquises mélodies réunies sous le titre : *Promenoir des deux amants*, que Jane Bathori fit entendre à la *Société Nationale* le 14 janvier 1911.

Puis au mois de mai 1911, Debussy compose *Trois Ballades de François Villon*, chantées le 5 février 1911 par Paule de Lestang. Ce sont *la Ballade à s'amye*, si belle, mais un peu hermétique, la *Ballade que Villon fit à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame*, une merveille, et *Ballade des Dames de Paris*, si vive et si amusante. Le vieux français de Villon n'est malheureusement pas accessible au public dans tout son détail, et l'on a parfois même l'impression que les chanteurs ne comprennent que la moitié de ce qu'ils chantent ; et puis ils ne savent pas prononcer ces vieux textes, dont ils feraient mieux, au pis-aller, de moderniser la prononciation : ils n'en seraient que mieux compris. Remarquons aussi que les accompagnateurs n'observent pas la différence entre les doubles et les triples croches dans la *Ballade à s'amye*, différence importante que Debussy n'a pas indiquée pour rien.

*

Debussy était repris par l'idée d'écrire pour le théâtre. Il allait de projet en projet. Notamment il songea à un *Tristan* d'après celui de Bédier. Mais il pensa sans doute qu'il avait déjà écrit son *Tristan* et que c'était *Pelléas*. Puis il se mit à un *Diable dans le beffroi*, d'après Edgar Poë. Il écrivait à ce sujet à André Messager : « J'aimerais que vous lisiez ou relisiez ce conte pour avoir votre avis. Il y a là de quoi tirer quelque chose où le réel se mélangerait au fantasque dans d'heureuses proportions. On y trouverait aussi un diable ironique et cruel, beaucoup plus diable que cette espèce de clown soufré dont on nous garde illo-

giquement la tradition. Je voudrais aussi détruire cette idée que le diable est l'esprit du mal ! Il est plus simplement l'esprit de contradiction, et peut-être est-ce lui qui souffle ceux qui ne pensent pas comme tout le monde. » Un an plus tard, Debussy écrivait encore au même Messager : « Il ne faut pas trop se hâter de dire : *c'est fait* à propos du *Diable*. Le scénario est à peu près complet ; la couleur de musique que je veux employer à peu près arrêtée ; il reste beaucoup de nuits blanches et un grand espoir au bout de tout cela... » Il méditait un nouveau moyen de faire parler la foule, autre que dans *Boris*, ou dans les *Maîtres chanteurs*. L'idée d'emprunter un livret à la *Chute de la Maison Usher* du même Edgar Poë le hanta aussi quelque temps. Il en commença même la musique, qui a disparu.

Il hésitait, ne se décidait à rien. « Je deviens vieux, disait-il, et plus paresseux que jamais. »

Le *Martyre de saint Sébastien* l'attirait à son tour et l'attachait définitivement. Le voici donc associé à Gabriel d'Annunzio. Ce sujet complexe, « où le culte d'Adonis rejoint celui de Jésus », le séduisait, mais il aurait voulu des mois ou des années pour y rêver à son aise. Cette fois il faut se presser. Une date est fixée pour la première représentation au Châtelet. Il faut être prêt à l'heure. L'indolent Claude se résigne à travailler sans relâche. Et ce travail forcé ne lui réussit pas mal. Il produit un de ses plus beaux chefs-d'œuvre.

Le *Martyre de saint Sébastien* fut l'occasion pour Debussy de faire connaître ses opinions en matière religieuse : « Je ne pratique pas, écrivait-il, selon les rites consacrés. Je me suis fait une religion de la mystérieuse nature. Je ne pense pas qu'un homme revêtu d'une robe abbatiale soit plus près de Dieu, ni qu'un lieu dans la ville soit plus favorable à la méditation. Devant un ciel mourant, en contemplant, de longues heures, ses beautés magnifiques et incessamment renouvelées, une incomparable émotion m'étreint. La vaste nature se reflète en mon âme véridique et chétive... Voici les arbres aux branches remon-

tées vers le firmament, voici les fleurs parfumées qui sourient dans la prairie, voici la terre douce tapissée d'herbes folles... Et insensiblement les mains prennent des poses d'adorations. Sentir à quels spectacles troublants et souverains la nature convie ses éphémères et troublants passagers, voilà ce que j'appelle prier... ».

Et, rejoignant sa religion et la musique, il dit encore : « Qui connaîtra le secret de la composition musicale ? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposent en nous de multiples impressions. Et tout à coup, sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical. Il porte en lui-même son harmonie. Quelque effort que l'on fasse, on n'en pourra trouver de plus juste, ni de plus sincère. Seulement ainsi, un cœur destiné à la musique fait les plus belles découvertes. »

La partition d'orchestre fut établie dans des conditions de rapidité exceptionnelles. Debussy dut recourir à l'aide d'André Caplet, qui devait diriger l'exécution. Chaque page mise sur pied était immédiatement copiée et envoyée à la gravure. Pendant ce temps, Émile Vuillermoz faisait répéter les danses d'Ida Rubinstein et Marcel Chadeigne les chœurs : c'est Ida Rubinstein elle-même qui avait fait appel aux 2 artistes les plus éminents de son temps pour écrire l'œuvre.

La première représentation eut lieu le lundi 22 mai 1911. J'y assistais. Le succès en fut médiocre. On déclarait la rhétorique de d'Annunzio fatigante, le jeu et la diction de la principale interprète insupportables. On admettait la valeur de la musique, mais sans enthousiasme. Telle ne fut pas mon impression. D'abord j'admirai l'art de ce poète à ressusciter des états d'âme si lointains et sa minutieuse connaissance de notre vieille langue française. Sa conception du christianisme et du paganisme et de leur opposition aux premiers siècles de l'ère chrétienne me parut très vraisemblable et passionnante. Et quelle

magnifique poésie, quelle intime intelligence de notre ancien parler français ! Quant à Ida Rubinstein, elle m'enchantait, d'abord par la beauté de son long corps mince et pur, la perfection de sa danse, son intensité expressive, j'ajouterai même que la diction, l'accent étrange de la tragédienne improvisée n'étaient pas pour me déplaire. Je passai une des soirées les plus attachantes, les plus émouvantes dont j'aie gardé le souvenir, et je vitupérais violemment ceux de mes amis présents qui n'étaient pas de mon avis.

En général, la critique s'accorda à reconnaître dans *Saint Sébastien* un Debussy « tout neuf et singulièrement fort ». On s'étonna de la simplicité et de la largeur de lignes de cette musique si émouvante. Robert Brussel écrivait dans le *Figaro* : « Les quatre préludes qu'a composés M. Debussy, ses chœurs, ses soli compteront sans doute parmi ses pages les plus achevées. Il a su trouver pour Saint Sébastien, sans un instant pasticher des formes anciennes, les accents lyriques simples et simplement émouvants qui convenaient. » Alfred Bruneau, dans le *Matin*, vantait surtout la perfection et la puissance des ensemble vocaux, « supérieurement construits, pleins d'effets saisissants et curieux ». Il admirait « les préludes hiératiques et fantastiques, religieux et voluptueux, les fanfares éclatantes, les danses vives... » Gaston Carraud, dans *la Liberté*, écrivait : « J'en garde la sensation d'une des plus belles choses que M. Debussy ait écrites... Et c'est à *Parsifal* – si différents que soient le sentiment et le style – que fait plusieurs fois songer, dans l'extase ou dans la douleur, le *Martyre de saint Sébastien.* »

Depuis lors, quelques auditions, *en concert*, de la musique de *Saint Sébastien* n'ont pas permis de se rendre compte de sa haute valeur artistique. Il y manquait le cadre indispensable du drame de Gabriele d'Annunzio qui seul peut en préciser toute la signification et en faire ressortir le contenu expressif. J'excepterai seulement une audition donnée en concert au Palais de Chaillot par le grand chef Münch et son orchestre et qui

fut merveilleuse de tous points. Le public était profondément ému. La lecture d'une partie du texte de d'Annunzio par le tragédien Jean-Louis Barrault ne fut pas étrangère à ce résultat inespéré, mais incontestable ».

*

On ne sait que dire d'une partition commandée par les Ballets russes, *Jeux*. L'ouvrage fut mis en scène par Nijinsky, et la première représentation en eut lieu au Théâtre des Champs-Élysées le 15 mai 1913. Ce nouvel ouvrage nous déçut complètement : il nous parut trop subtil, assis sur l'emploi de moyens trop « voulus ». Et puis la chorégraphie géométrique de Nijinsky lui faisait un tel tort ! Ce Debussy-là n'est plus de notre goût. Il paraît déjà trop occupé de la concurrence que lui fait dans l'opinion publique le jeune Stravinsky, et il use, à tort, de quelques-uns de ces procédés qui ne sont point son affaire et contredisent le reste de son style.

La Boîte à joujoux, sur un scénario d'André Hellé, ouvrage de moindre envergure, vaut beaucoup mieux. La partition de piano de ce ballet enfantin fut terminée en octobre 1913, la partition d'orchestre commencée en 1914 ne fut achevée qu'après la mort de Debussy par les soins d'André Caplet. Le 10 décembre 1919 avait lieu la première représentation au théâtre lyrique du Vaudeville. C'est un petit chef-d'œuvre de vivacité, d'humour, d'esprit et de couleur.

Autre chef-d'œuvre : les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) ; *Soupir, Placet futile, l'Éventail,* chef-d'œuvre presque inconnu, car on ne chante guère ces mélodies subtiles et d'un raffinement égal à celui souvent obscur de la poésie. Mais on dirait que la musique ici éclaircit le poème, en rend du moins tout le charme secret, toute la grâce enveloppée. Il faut entendre présenter cette suite de précieux bijoux d'art par Pierre Bernac et Francis Poulenc. On ne saurait entrer mieux dans la pensée des auteurs que ces deux interprètes.

Après des voyages pour des concerts en Russie, à la Haye, à Amsterdam, à Rome, après de brefs essais de critique musicale, en juillet 1914, devenu personnage presque officiel, Debussy reçut l'offre d'un fauteuil à l'Académie des Beaux-Arts. Les préparatifs de l'élection furent retardés par la mauvaise volonté de Saint-Saëns, ennemi irréconciliable de l'art debussyste. Debussy ne put envoyer sa lettre de candidature que le 17 mars 1918. Il allait bientôt mourir, et n'eut point le temps de siéger sous les voûtes de l'Institut.

*

Debussy avait 52 ans lorsque survint la guerre. Il en reçut un choc profondément douloureux.

Pendant des mois, il ne put composer. Toute sa pensée, tout son cœur étaient avec ceux qui se battaient. La musique ne parlait plus en lui. Il se ressaisit enfin. Il écrit alors *En blanc et noir* pour 2 pianos à 4 mains, les *Études* pour piano à 2 mains.

En 1919, il entreprend la composition de *six Sonates*, pour divers instruments. De ce vaste projet, il ne put réaliser qu'une partie. Il écrivit la première pour violoncelle et piano, la seconde pour flûte, alto et harpe, la troisième pour violon et piano. « La quatrième, annonça-t-il, sera pour hautbois, cor et clavecin. » Elle ne vit jamais le jour.

Dans ces trois sonates, Debussy s'efforce de se rattacher, autant que possible, à ses ancêtres français, et surtout à Couperin et Rameau, par la forme, le procédé, le style, par l'esprit. Il signe dès lors ses œuvres : *Claude Debussy, musicien français.*

De ces trois sonates, la plus parfaite, la plus heureuse est certainement la seconde, celle pour flûte, alto et harpe. Elle rend un parfum pastoral délicieux. Elle est, de la première à la dernière note, d'un charme enivrant. Il faut l'avoir entendu jouer par Philippe Gaubert, Jarecki et Micheline Kahn. Quel enchantement ! Micheline Kahn est la seule harpiste que j'aie con-

nue qui sût réaliser sur son instrument, rebelle en général à la traduction de toute émotion, des intentions expressives. Une grande artiste ! Cette 2e Sonate fut composée avec une extrême facilité. Commencée à la fin de septembre 1915, elle était terminée dans les premiers jours d'octobre.

D'ailleurs la 1re Sonate, celle pour violoncelle et piano, fut également écrite sans effort et dans la joie, en quelques jours (fin de juillet-premiers jours d'août 1915). Debussy avait songé à lui donner un titre : *Pierrot fâché avec la lune.* C'est le triomphe de l'ironie, de l'humour, sauf quelques rares instants de tendresse sincère. Une liberté inouïe dans l'écriture, qui use de tous les procédés fournis par la tradition et invente les sonorités instrumentales les plus imprévues.

À la veille d'une terrible opération qui tendait à retarder les progrès du mal affreux dont il souffrait et qui allait bientôt lui coûter la vie, Debussy composa encore ce chef-d'œuvre, dédaigné par certains : *le Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, chef-d'œuvre d'un grand artiste et d'un grand cœur. Il avait écrit les paroles et la musique, les unes et l'autre si cruellement émouvantes.

À partir de ce moment, Debussy n'est plus guère qu'un malade aux mains des médecins et des chirurgiens.

Cependant il compose encore : il compose la 3e Sonate pour violon et piano.

Il se raidit contre la douleur et contre la vision de l'horrible avenir tout proche. Héroïquement il dit ce qu'il a encore à dire.

Et il y aura, bien sûr, des critiques pour prétendre que ce qu'il avait encore à dire n'en valait plus la peine, qu'il était fini, usé, à bout de forces et d'inspiration.

Mais non ! Plus nous nous éloignons du temps où elle fut conçue et pour la première fois exécutée, plus nous reconnaissons que cette 3e Sonate est encore un chef-d'œuvre, un chef-

d'œuvre de verve, d'esprit, d'une couleur étonnante, tantôt à l'espagnole, comme le 1er mouvement, puis à la française, comme le 2e et le 3e. Pour terminer sa vie de musicien, il s'amusa encore à des jeux extraordinaires de fantaisie et d'audace, et toujours réussit ses merveilleux ébats. Je l'entendais jouer encore, cette sonate, ces jours derniers, par deux excellents artistes, Fournier et Capdevielle, qui l'avaient enregistrée pour la firme Pathé-Marconi, et j'en étais ébloui à la fois et charmé.

C'est le 5 mai 1917, que malgré son triste état et ses souffrances, Debussy eut le courage d'en donner avec le violoniste Gaston Poulet, la première audition à la salle Gaveau.

Après cela, il commença encore le brouillon d'une *Ode à la France*, à cette France qui lui était si profondément chère, qu'il n'oublia jamais dans ses pensées, ni dans sa musique, dont les souffrances et la gloire le touchaient comme les siennes propres.

Mais il ne s'appartenait plus. Et il avait la pudeur de son mal, de sa misère, qu'il n'aurait voulu laisser deviner à personne, mais qui ne se lisaient que trop évidemment sur son visage et sur tout son pauvre corps amaigri.

Au début de juillet 1917, Debussy s'installe à Saint-Jean-de-Luz. Il annonce à son éditeur, Jacques Durand, « une série de petits *Concerts*, en concordance avec la série des *Sonates*, pour le piano et en employant certains groupes d'orchestre ». Mais il n'arrive point à les écrire. La fatigue, une épouvantable fatigue le terrasse. « Il y a des matins où faire ma toilette me semble un des douze travaux d'Hercule !... C'est une dure vie que la mienne. – Je sens que j'ennuie tout le monde. » Mot atroce !

En octobre, il rentre à Paris.

Il traîna ainsi tout l'hiver.

Après des mois affreux, il meurt le 25 mars 1918.

À Paris, sa mort passa inaperçue. L'enterrement eut lieu, le 28 mars, au Père-Lachaise. Un petit groupe de fidèles suivait son corps. La France ne prit pas le deuil. Malgré ses graves préoccupations, elle aurait pu se soucier davantage du départ d'un si beau génie, une de ses gloires les plus pures. À l'étranger, la nouvelle fit sensation. À Londres, en Autriche, en Allemagne, en Hongrie, en Italie, en Espagne, les journaux publièrent de longs articles, où l'on disait tout ce que venait de perdre en Debussy l'humanité. Les *Débats* et la *Victoire* furent les seuls journaux français à relater l'événement en lui accordant l'importance qu'il méritait. Dans la *Revue des Deux-Mondes,* Camille Bellaigue, qui ne désarmait pas, concéda : « Debussy buvait dans son verre, lequel n'était pas grand, mais d'un mince cristal où se jouaient, en reflets irisés, d'incertaines et changeantes couleurs. »

Ingrate patrie qui ne sentait pas que, parce que Debussy était venu, tout était changé et que, même si l'on ne le suivait pas, on ne pouvait plus l'oublier ni ressusciter un passé mort. Il avait définitivement renversé des barrières qui n'arrêteraient plus personne et ouvert des voies dans lesquelles s'engagerait nécessairement la musique future. La leçon qu'il avait donnée n'était pas celle du debussysme : c'était un enseignement beaucoup plus large, celui du vrai usage de toutes les libertés, même de celles dont il n'avait pas usé lui-même.

Ainsi, à l'aurore du XXe siècle, cette grande lumière parut. Elle n'est pas près de s'éteindre, et longtemps encore, sur les chemins de la musique, elle projettera sa flamme.

Jamais pareille clarté n'illumina le ciel de France.

LISTE PAR DATES DE NAISSANCE DES COMPOSITEURS ET DES INSTITUTIONS ARTISTIQUES CITÉS DANS CE LIVRE

1723. Monsigny
1734. Gossec
1736. Philidor
1742. Grétry
1753. Dalayrac
1760. Cherubini – Lesueur
1763. Méhul
1767. Berton
1770. Reicha
1773. Catel
1775. Boieldieu
1782. Auber
1791. Hérold – Meyerbeer
1792. Rossini
1803. Berlioz
1811. Liszt
1816. Marmontel
1818. Gounod
1819. Offenbach
1822. César Franck
1823. Édouard Lalo – Reyer
1825. Hervé
1832, Lecocq
1835. Saint-Saëns
1836. Delibes
1837. Théodore Dubois – Guilmant
1837. Guiraud

1838. Bizet – Castillon
1840. Bourgault-Ducoudray
1841. Chabrier
1842. Audran – Massenet
1844. Gigout – Paladilhe – Varney – Widor
1845. Gabriel Fauré
1846. Coquard
1848. Henri Duparc – Planquette
1849. Benjamin Godard – Vincent d'Indy
1853. Messager – Samuel Rousseau
1855. Ernest Chausson
1857. Alfred Bruneau – Julien Tiersot
1858. Georges Hüe – Silvio Lazzari
1859. Chevillard
1860. Albeniz – Gustave Charpentier – Hillemacher
1860. Georges Marty
1861. Pierre de Bréville – Savart
1862. Boëllmann – Claude Debussy – Ganne
1863. Charles Bordes – Erlanger – Paul Vidal – Xavier Leroux – Gabriel Pierné
1864. Bachelet – Guy Ropartz – Louis de Serres
1865. Paul Dukas – Albéric Magnard
1866. Gustave Doret
1867. Charles Kœchlin – Witkowski
1869. Albert Roussel
1870. Casadesus – Guillaume Lekeu – Florent Schmitt – Tournemire
1870. Vierne
1871. Société Nationale de Musique
1875. Roger Ducasse – Marcel Labey – Maurice Ravel
1876. Poueigh
1877. Jean Huré – Samazeuilh – Louis Aubert
1878. André Caplet – Piriou
1879. Canteloube – Gabriel Dupont – Vuillermoz
1880. Ermend Bonnal
1881. Paul Le Flem

1883. Cellier
1884. Bonnet
1885. Guy de Lioncourt
1886. Dupré
1894. Marchal
1896. Schola Cantorum
1903. Duruflé
1908. Messiaen
1909. Société musicale indépendante
1911. Jehan Alain.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES COMPOSITEURS ET DES INSTITUTIONS MUSICALES CITÉS DANS CE LIVRE

Chausson (Ernest)
Cherubini
Chevillard
Dalayrac
Debussy (Claude)
Delibes
Doret (Gustave)
Dubois (Théodore)
Ducasse (Roger)
Duparc (Henri)
Dukas (Paul)
Dupont (Gabriel)
Dupré
Duruflé
Erlanger (Camille)
Ermend Bonnal
Fauré (Gabriel)
Ganne (Louis)
Garcin
Gigout
Godard (Benjamin)
Gossec
Gounod (Charles)
Grétry
Guilmant
Guiraud (Ernest)
Hérold
Hervé
Hillemacher (Lucien)
Hüe (Georges)
Huré (Jean)
Indy (Vincent d')
Kœchlin (Charles)
Labey (Marcel)
Lacombe (Paul)
Lacroix

À propos de cette édition électronique